

الآداب والآداب

٠٠٠

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العدد ٩٣ خريف ١٩٩٧ السنة الثالثة والعشرون

عدد منوع



الصـلـبـ الـجـنـيـه

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد ٩٣ خريف ١٩٩٧ السنة الثالثة والعشرون

عدد منوع

المدير المسؤول

علي عقلة عرسان

رئيس التحرير :

قمر كيلاني

أمينة التحرير :

د.بثينة شعبان

هيئة التحرير :

د. جمال شحيد

د. ناديا خوست

د. عبدة عبود

رفعت عطافه



الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العربي بدمشق

الاشتراك السنوي

« الآداب الأجنبية »

داخل القطر ١٠٠ ل.س

الاقطار العربية للأفراد ٢٠٠ ل.س
او ١٠ دولارات اميركية

خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س
او ١٥ دولاراً اميركياً

الدوائر الرسمية داخل القطر ٢٠٠
ليرة سورية

الدوائر الرسمية في الوطن العربي
٢٥. ل.س او ٢٠ دولاراً اميركياً
الدوائر الرسمية خارج الوطن
العربي ٥٠٠ ل.س او ٢٥ دولاراً
اميركياً

انضمام اتحاد الكتاب ٥ ل.س

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة
أشهر تمني بنشر المواد المترجمة
من الادب العالمي في مجالات
الشعر والقصة والمسرحية وغيرها
من صنوف الادب الابداعي وكذلك
في مجالات النقد والبحث
الادبي .

* توجه جميع المراسلات باسم
أمانة التحرير .

* المقالات المنشورة في المجلة
لا تعبر بالضرورة عن رأي
المجلة .

* المواد التي تتلقاها المجلة
لا ترد لاصحاحها سواء نشرت
أم لم تنشر .

دمشق - اوستراد الزرة
ص ٠ ب ٤٤٢

٦١١٧٣٤٢ - ٥

٤٣
٤٠

الراسلات

باسم أمانة التحرير
الادارة
اتحاد الكتاب العرب



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com رابط بديل

إلى كتابنا:

نوجه (الأدب الأجنبي) عناية الزملاء
والكتاب إلى الملاحظات التالية راجية الأخذ بها

- الكتابة بخط واضح، وعلى وجه واحد من الورق
المادة على الآلة الكاتبة أو الكمبيوتر.
- كما يرجى من الكتاب والمترجمين إرسال النصوص
- اختيار المادة المكتفة من حيث الحجم بما لا يضم ما
ترى عن (١٥) صفحة.



افتتاحية -

بين النوع والتنوع

■ قمر كيلاني ■

أعداد مجلتنا - كما يلاحظ القراء - هي بين أعداد نوعية وأخرى متعددة.

ولا شك أننا حريصون على الأعداد النوعية التي تتناول ثقافة بلد ما أو شعب ما أو ربما قومية ما ذات لغة خاصة بها وتراث لا تخلي عنه يعطيان أدبها طابعاً خاصاً ويميزان هذا الأدب بميزات خاصة .. إن التمازج بين الشعوب والأمم أصبح طابع العصر بل هو المطلوب حضارياً ويقع في المرتبة الأولى ومنه تدرج كافة العلاقات والروابط من سياسية واقتصادية واجتماعية إلخ لا سيما بين الشعوب والأمم التي (كانت) هذه العلاقات قائمة بينها فيما مضى وتركت آثارها الإيجابية في المثقفة آثراً وتثيراً متبادلين هذا بالإضافة إلى بلاد ضمت تحت جناحها (أقليات) لها جذورها الأصلية .. ولغاتها الأصلية ، .. وآدابها أيضاً ... عدا عن (الفئات) التي اندمجت بمجتمعاتها الجديدة لكنها ظلت تحمل خصائص معينة تعطي أدبها وثقافتها نكهة معينة كما هو الحال في الأدب الأمريكي الذي يعود إلى يناثير عربية أو إسبانية لعلنا نستطيع اليوم أن نفرز من أدب الأمم

والشعوب (دوائر) ثقافية أو أدبية لازالت تشرب من مياهها الأولى وإن كانت تأثيرات الاغتراب واضحة لديها كما هو الحال في أدب أدباء وشعراء من أصل عربي في استراليا أو أمريكا اللاتينية . ولنست بعيدة عنا تلك الفترات التي نشأت فيها ما كنا نسميه (أدب المهاجر) أو مازلنا نسميه كذلك .. لكن المهاجر الآن توالت وتعددت ظروفه التي يمر بها العالم وما يعقبها من هجرات وتهجير وتزوجات جماعية . هل نستطيع أن نقول إن هناك أدباً سورياً - أمريكيًّا أو فلسطينيًّا أمريكياً؟ ربما أمكن ذلك .. هذا إذا صرفاً النظر عن مثله في الشمال الأوروبي أو في ألمانيا أو إنكلترا أو فرنسا أما أدب الشمال الأفريقي العربي الذي غداً فرنسيًّا فله شأن آخر .

أقول إن المجلة حريصة على هذه الأعداد النوعية ولكن هناك صعوبات جمة أبرزها :

١- قلة أو ندرة المתרגمين من اللغات الأصلية لهذه البلاد والشعوب والأمم خارج نطاق اللغات الرئيسية المعترف بها دولياً كالإنكليزية والألمانية والفرنسية والإسبانية والإيطالية والروسية ... إلخ .. في بنا بلغات القوميات؟ ونستطيع القول إن هؤلاء المתרגمين - ولو وجدوا - فهم غير قادرين على المزواجة بين اللغة العربية وبين اللغة المترجم عنها ...

وإذا تمت الترجمة فإنما يكون عبر لغة أخرى أو من خلال وسيط مما يفقد النصوص الأصلية رونقها وبهاءها إن لم نقل الدقة في التعبير والوصول إلى روح النص .

٢- إن وسائل الوصول إلى هذا الأدب أو ذاك تظل محددة جداً لأن الاتصال ولو تم للتزود بنصوص معينة فإن ما يرد لا يحقق

الغاية المطلوبة نظراً لأن هذه النصوص الواردة إنما تقدم
كماذج أو أكثر .. ولا تعطي الصورة الصحيحة أو الكاملة عن
هذا الأدب .

أما الأعداد المتوعة (ومنها هذا العدد الذي بين أيدينا) فهو
كسواه محاولة تقديم للقارئ مواد متوعة من أجناس أدبية مختلفة ...
من لغات مختلفة من قصيدة و دراسة و شعر و بحث نقدي أو لغوی و نحن
نؤكّد على هذين الأخيرين لأن أبحاث النقد والأخرى التي تتعلق باللغة
والأسنیات أصبحت هامة وهي من نسيج الثقافة والأدب معاً .

إن مواد غزيرة ترد إلى المجلة من داخل القطر العربي السوري
ومن خارجه ... من أكاديميين وباحثين وأساتذة جامعيين إضافة إلى
المترجمين المحترفين (إن صح تعبير الاحتراف) . وجمعية الترجمة
في اتحادنا اتحاد الكتاب العرب تتعاون مشكورة وبشكل وثيق مع
المجلة . لكن هذه المواد تتفاوت في موضوعاتها بحيث يغدو من
الصعوبة جمع بعض منها في محور واحد .. أو ملف واحد .. إلا إذا
تأخر صدور هذه المواد كذلك مما لا يرضي المشاركون بالطبع .. ولا
يرضينا نحن أيضاً .

ولهذا فإن المجلة تتوكى من المترجمين المهتمين بالأبحاث النقدية
أن يزودوها بها (ضمن الصفحات المحددة المطلوبة) لتمكن من انتقاء
عدد منها يشكل محوراً أو ملفاً وخاصة تلك التي لها طابع المعاصرة أو
المطروحة آنياً على الساحة النقدية مما يفتح المجال أمام كتابنا ونقادنا
على الأخض لمواكبة التيارات العالمية لاسميا وإن تغيرات كثيرة تطرأ
على الأجناس الأدبية ترصدها هذه الأبحاث وتبلورها في تيارات أو
اتجاهات عامة .

ولابد من التأكيد من جديد على المترجمين الأفضل وخاصة الذين يراسلونا من خارج سوريا أن تكون اختيارتهم للنصوص المترجمة أكثر ما تكون معاصرة أو جدة ... وكلما كانت مشاراً للجدل والنقاش حولها كلما كانت أكثر حيوية وارتباطاً بالواقع الثقافي العالمي وقد أصبحنا من خلال المستجدات جزءاً لا يتجزأ منه كأمة تسعى رغم كل الظروف والمعوقات إلى نهوض قومي يأخذ أبعاده من رسوخ وثبات أكيدتين ضد أمواج الغزو والاستلاب الثقافيين .

وأخيراً ... فإن الدعوة تظل مفتوحة للمترجمين من داخل اتحاد الكتاب العرب ومن خارجه .. من البلاد العربية الشقيقة سواء كانوا ضمنها أو في مغترباتهم ... ونحن نرحب بما يرددنا منهم .. ونستمحهم عذرًا فيما لو تأخرنا في النشر .. لكن المادة الجيدة والمناسبة ستأخذ طريقها حتماً إلى النشر ..

أما المراسلات التي تتعلق بالاشتراكات أو بالتزويد بأعداد معينة من المجلة فقد أحيلت إلى الجهة الإدارية المختصة في اتحاد الكتاب العرب وستوافي الأخوة الطالبين ذلك بالإيسالات أو بالمعلومات أو الأعداد المطلوبة .

المقال:

- ١- التلقى النبدي، بقلم دانييل هنري باجو، ترجمة: الدكتور غسان السيد.
- ٢- دراسة في السينما والرواية، مانويل بوني، ترجمة: الدكتور مالك سلمان.
- ٣- الأجناس الأدبية، بقلم: جان - ميشيل كالوفي، ترجمة وتعليق: د. محمد خير البقاعي.
- ٤- نموذج أساسي لحالة نحوية، بقلم: والتر إ. كوك.س.ج، ترجمة: وليد السراقي.
- ٥- لا شيء يولد خارج الكلمة، حوار مع أعضاء الوفد الصيني للاتحاد العام لكتاب الصين، حوار: عزيزة السبيسي.
- ٦- حوار مع الروائي الياباني كنجي نكجامي، أجراه: في سورمان، ترجمة: محمد يحياتن.

دانيل هنري باجو:

اللقي النقدي^(٠)

■ ترجمة: د. غسان السيد^(١) ■

إن تبني المقارنين لكلمة (لقي) حديثاً نسبياً، ويعود ذلك إلى نهاية السبعينيات. وكان مؤتمر الرابطة الدولية للأدب المقارن الذي عقد عام ١٩٧٩ في إنسيروك، والذي أدخل (جمالية اللقي) بين موضوعات أعمال المؤتمر، علامة مميزة في هذا المجال.

ولكن في نهاية السبعينيات، شق النقد الألماني طريقاً جديداً في التحليل والنظرية الأدبية سُمي (جمالية اللقي)^(٢) (خاصة هانس، روبرت، ياووس، المتخصص في القرون الوسطى، والثقافة الرومانية، والذي يعمل أستاذًا في جامعة كونستانس).

- جمالية اللقي -

يهدف هذا البحث إلى تجديد التاريخ الأدبي ونقل تأمل المؤلف (المرسل) إلى القارئ والجمهور (المستقبل)، والانتقال من فكرة معينة في الإبداع إلى التفسير، والتأويل للنصوص الأدبية. لقد تبني المقارنوون الذين يستخدمون منذ وقت طويل مفهومات (المرسل، والمستقبل، والرسالة)، بإرادة كل البحوث الألمانية أو جزءاً

(٠)أخذ هذا المقال من كتاب الأدب العام والمقارن لمؤلفه الفرنسي دانيل - هنري باجو.
ويعرض هذا المقال لموضوع اللقي وعلاقته بالأدب المقارن.

والكتاب صادر في باريس عام ١٩٩٤، ضمن سلسلة كولان.

(١) المترجم: د. غسان السيد، متبع مقرر الأدب المقارن في قسم اللغة العربية- جامعة دمشق.

(٢) نظر هانس - روبرت ياووس، من أجل جمالية اللقي، شاتيمار، ١٩٧٨.

منها، ولكن هذه الاستعارة أثارت نوعاً من سوء الفهم. لقد أرادت جمالية التلقى أن تكون طريقة ثالثة، وسطاً بين الجمالية الماركسيّة والشكلاطية. كانت الأولى ترى في الأدب (انعكاساً) للواقع الاجتماعي (صراع الطبقات)؛ وتعتبر الثانية أن الأدب وإنص الأدبي منظومات مغلقة. تواجهه جمالية التلقى الأدب بوصفه نشاطاً تواصلياً. ضمن هذا المنظور، لا يدين العمل الأدبي، والعمل الفني عامة، بحياتهما واستمراريهما إلا لاسهامات القراء والجمهور المتواصلة. من الإسهامات الأساسية لجمالية التلقى مفهوم (أفق الانتظار - التوقع)

- مفهوم (أفق الانتظار - أو التوقع)

يمكن أن يُحدد هذا المفهوم ببساطة كمنظومة من المعايير والمرجعيات نجمهور قارئ في لحظة معينة يتم انطلاقاً منها قراءة عمل وتقويمه جمالياً. يمتلك هذا العمل أيضاً أفقه للانتظار الذي يتشكل من خلال العناصر أو العوامل التالية:

- ١- التجربة التي يمتلكها جمهور عن الجنس الذي يعود إليه العمل (يتعلق الأمر بمقابلة أفق انتظار الجمهور مع أفق الانتظار الذي يقدمه العمل: من هنا تأتي احتمالات القبول، بسبب التطابق بين الأفقيين، أو الرفض، والاستكار، وعدم الفهم، في حالة الاختلافات الواضحة بين الأفقيين)؛
- ٢- شكل الأعمال السابقة وموضوعها، هذه الأعمال التي تستلزم التجربة معرفتها (هذا يتطلب فحص القيمة الجمالية للعمل بالمقارنة مع الموروث السائد لجنس، أو نموذج)؛
- ٣- الانزياح بين اللغة واللغة الشعرية المستخدمة (استعير مفهوم الانزياح من الشكلانيين).

تركز دراسة التلقى على فحص العلاقات بين أفق انتظار العمل وأفق انتظار الجمهور. يسعى العمل التجديدي إلى تشكيل قطع داخل أفق انتظار الجمهور (نفكـر بالاستقبال الذي أعد لريمبو، وببروست، وجويـس) يفسـر الاستقبال التدريجي للأعمال التجديـدية من خلال تطور الذوق، ومعايير تقويم الجمهور (والنقد) إزاء أفق الانتظار الذي رـفض أولاً. يمكن أن يقرأ التاريخ الأدبي كتابع لآفاق الانتظار، وتنمية لتناقضات، وتطابقات، وإعادة تطابقات.

- القاريء المخمر.

ركزت جماليّة النّقلي على أهميّة (صور) القراءة، وهي عنصر يتعلّق بالتفسيير (التأويل)، والنّقلي بصورة عامة. حدد فولغانغ إيزر^(١)، بطريقة جوهريّة مفهوم القارئ الغامض إلى حد ما عند هانز - روبرت ياؤس (قارئ حقيقي، ومضمّر، واختلافات بين القارئ والجمهور....). إذا كان يمكن لأفق انتظار قارئ أن يُعيد إلى مسألة بسيطة نسبياً للنّقلي، فإنّ أفق انتظار العمل يتطلّب (قارئًا مضمّراً)^(٢) هو عبارة عن بنية مسجلة ضمن النّص تستطيع وفقها أن ندرس تنظيم النّص. لن نخلطه مع القارئ، المرسل إليه الاصطلاحى الذي يستطيع أن يأخذ صفات القارئ المحبوب أو الأخ الذي يمكن أن يتوجّه إليه الرواوى.

- من التأثير إلى النّقلي.

يرتبط مفهوم (المتنقلي) في كتاب بيشوا - روسو، وفي كتاب برونيل - بيشوا - روسو^(٣)، بدراسة (التأثيرات)، و(المصادر) (يعيد هذا القول إلى أسس العلم). من هنا يأتي الاقتراح المزدوج: تقدّم دراسة التأثيرات من المرسلين إلى المستقبلين. في مقابل ذلك؛ فإن دراسة المصادر تعيد الأمر إلى نصابه، وربما تتطلّب أيضًا مزيدًا من الحصافة والقدرة النقديّة.

كذلك كانت دراسات التأثير قد قدمت بوصفها متقدمة على الدراسات المخصصة للمصادر. ما هو سبب مثل هذا التفضيل؟ هناك عناصر يمكن كشفها في الحال الأولى مثل (الترجمات، والاقتباسات) أما في الحال الثانية فإن (الغوص في المصادر بعد مغامرة ضمن غموض الإمكانيّات)؛ وهو يشكّ خاصّة بآليات الإبداع التي من الصعب دراستها، ويبدو أنها أصعب من هذه (الدراسة السبيّبية التي يتطلّبها التأثير)، والذي (يبقى أحد الموضوعات الرئيسيّة للأدب المقارن). امتلك هذا (انهدف الرئيسي) قدّيماً وجهاً مزدوجاً كان قد حده المقارن بازيل مونتيño منذ عام ١٩٥٢ عندما قال: "إننا نرى جيداً التأثير الممارس، ولكننا نجهل جميعاً التأثير

(١) فعل القراءة، بروكميل، ١٩٨٥.

(٢) أدخل هذا المفهوم فولغانغ إيزر.

(٣) عنوان الكتاب (ما الأدب المقارن؟) ترجمته وصدر عن دار ماجد علاء الدين، دمشق، ١٩٩٦.

الذى طرأ". وأضاف: "وعليه فإنه يحصل أن التأثير لا يصبح حقيقة خالقاً لقيم إلا عندما يتعرض له". هكذا، استطاع أن يواجه تحت الكلمة نفسها نظامين من المسائل: النظام الأول سنسمه في الشعرية (التناصية)، وطرح التأثير أيضاً في كتاب بيشوا- روسو كهذه الآلية الدقيقة والغريبة التي بواسطتها يسهم عمل في ولادة عمل آخر والتي سترجع إلى التأثير الذي طرأ؛ أما النظام الآخر فإنه يقوم على دراسات (التلقى) ويتطابق مع التأثير الذي يمارس، والذي هو دائماً، اليوم مثل عام ١٩٥٢، واضح ويمكن حصره. مثلاً لاحظ إيف شيفريل في كتابه (الوجيز): "لا تستند الدراسات المقارنة للتلقى إلى احتمالات القراءات، ولكن إلى القراءات التي تمت حقيقة".

يجب انتظار عام ١٩٨٩ من أجل أن تدخل (دراسات التلقى) ضمن كتاب مقارني بصورة مستقلة. في الواقع، عام ١٩٨٣، خصص مقطع لها نز روبيرت ياوس، ومدرسة كونستانس، في منتصف الفصل الذي يتحدث عن (الثروة، والنجاح، والتآثيرات، والمصادر)، ولكن مجموع التطور كرس للاختلافات بين المفاهيم المجموعة في العنوان. النجاح يعارض الثروة (مجموع الشهادات التي تظهر الفضائل الحية لعمل معين)، والتآثير بصورة خاصة. النجاح كمي، والتآثير كيفي، إنه (يقدر نفسه). هل ابتكق التلقى من هذه المسألة، وهذا (البرهان) كما يسميه إيف شيفريل: الكمي أو الكيفي؟ ولكن في المحصلة، يجب الاعتراف ثانية أن دراسات التلقى تقوم بدور على أرضية آمنة، ومعروفة، وموسومة. إنها تشتمل على إشكاليات النجاح (التي تقوم بصورة أساسية على البحث الحديث^(١)، والاجتماعي، والتاريخي) والثروة التي تفهم على أنها دراسة نقدية ذات مجال واسع للشهادات النقدية التي يشير لها تلقى العمل الأجنبي (عن طريق الترجمة غالباً)، إنها شكل من (ما وراء الأدب)، سيقوم المقارن انطلاقاً منه بالتضييف، والتقويم، ومقارنة (القراءات)، ومختلف طرق الاستقبال والشرح. يذكر هنا أن جمالية الترجمة تسعى إلى أفق تأويلي.

^(١) متعلق ببحث أو واقعة.

- علم جمال أو علم اجتماع التلقي؟

غالباً ما تكون تفسيرات النصوص الأدبية (وربما النصوص الأجنبية خاصة) خاضعة لآراء سياسية، وفلسفية، ودينية، وليس فقط جمالية. هل من المفيد أيضاً الإشارة إلى أنه بعد زمن قصير من (الشهرة) السريعة لجمالية التلقي قام المختص بأمور رومانيا جوزيف جورت بمعارضتها، (علم اجتماع التلقي) وذلك بصورة صحيحة ومؤثرة^(١). لقد انطلق من مبدأ أن مشكلة التلقي هي مشكلة (قراءات متعددة كانت قد جرت على عمل أدبي)، ويدرك أنه يوجد نوعان من التحليلات الممكنة: النوع الأول تحليل ذو توجيه تأويلي يتساءل عن التناسب التفسيري للقراءات (يتعلق الأمر بمشروع جوس ضمن نتائجه النهائية)، والنوع الثاني تحليل يهتم (بإحصاء القراءات الحاصلة كلها من أجل تحديد الشروط الاجتماعية-انتاريجية لتكوينات المعنى). عند حديثه عن المتنقى، يلاحظ أنه لا يجب حصره ضمن (تصور مجرد للقارئ) (هنا وجه نقداً آخر لياوس)، ولكن يجب تحديد الوضع الخاص لهذا القارئ (نتحدث في الحاضر بإرادة عن -قراءة-). إنه يوجه الاهتمام، بدقة، إلى (عوامل فوق نصية) تتدخل عند تطور التلقي، فهو يعارض إذن الوجه الأدبي أو (الجمالية الداخلية) لإشكالية ياوس. أخيراً، من أجل توضيح هذه المبادئ، اهتم ج. جورت خاصة بابحاث حول الصحف، والصحافة الدورية، متابعاً استقبال جورج بيرنانوس، وجيد، ومايلو في فرنسا. ووصل إلى تضييق آراء نقد (قضائي) وفق الآراء السياسية للصحف المدرستة، ووفق معايير الحكم لهذا النقد بكل اتجاهاته. يوجه ج. جورت بحق الاهتمام إلى حقيقة أن أفق انتظار الجمهور لم يتأسس فقط على معايير جمالية. لمعايير التقويم طبيعة (فوق أدبية) أيضاً. بناء على ذلك، اقترح تحليلاً تجريبياً لتطور الاستقبال، ويدرك أنه لا يمكن نسيان أن الأعمال الأدبية هي، عند استقبالها، نقاط تركيز لأفكار جمالية، وأيضاً أخلاقية، وسياسية، وفلسفية.

(١) انظر 2-1979 Romanistische Zeitschrift für literaturgeschichte, 1979/1-2

- التأفي المقارن

تجيب هذه الانتقادات البنائية بطريقتها، على الاعتراضات القديمة حول عدم خصوصية دراسة التأثير، والتي وجهها رينيه ويلك: من وجهاً نظره، لم يكن يوجد اختلاف منهجي بين دراسة مخصصة لشكسبير في فرنسا، ودراسة أخرى عنه في إنكلترا في القرن الثامن عشر. بالعكس من ذلك، يجب الاعتقاد أن هناك قراءة وتلقياً خاصين للعمل الأجنبي.

- خصوصية البعد الأجنبي.

هنا أيضاً يجب طرح المفاهيم الأساسية (اللانزياح) و(الاختلاف). لقد خلفت ترجمة العمل الأجنبي نصاً آخر. إن قراءته (التأفي الأول) ضمن الثقافة المستقبلة تصبح، بالمقارنة مع نص الثقافة المصدر، قراءة فضائية مختلفة (تغير الفضاء الثقافي)، وقراءة زمانية مختلفة (زمن جديد للقراءة، وشروط جديدة للتلقي والتفسير).

ستحصل القراءة وفق مراكز الاهتمام الجديدة، مع منظومة أخرى من المرجعيات (تغير شبكة القراءة المؤثرة في جمائية النص، والخيال الذي يحمله). أما فيما يخص تلقي العمل الأجنبي (في الترجمة)، فإنه لا يمكنه أن ينفصل عن فحص الت Cedimatis أو الصور التي تكونها الثقافة المستقبلة (وهي الثقافة التي تترجم، وتقرأ، وتفسر) عن الثقافة - المصدر (وهي الثقافة المنظورة، والمترجمة، والمستقبلة). وهذه إحدى خصوصيات تلقي الأعمال الأجنبية: الخطابات النقدية المرافقة هي، إلى حد ما، بيانات (صور، أحكام) جزئية عن ثقافة الآخر. سنشهد إلى دراسة كلود بيتشوا القديمة ولكنها النموذجية (صورة جان - بول ريكتر في الأدب الفرنسي، كورتي، ١٩٦٣) من أجل فهم ظاهرة (المقاومة)، استخدم هذا المفهوم منذ عام ١٩٠١ من قبل فيرديناند بالدنبرجو بخصوص فيرتر. يمكننا أيضاً قراءة صفحات هنري ميسشونيك النقدية أحياناً، ولكنها مثيرة، حول تلقي الشعر الألماني في فرنسا بالاعتماد على مبدأ مقارني في غاية الكمال: أفل لي أي ألمانية تعاشر، أفل لك منْ أنت.^(١).

(١) انظر - الثقافية والحياة، فيردبيه، ١٩٨٦.

- أوجه التلقي النقدي -

انطلق إيف شيفريل، في إسهامه الذي أعطاه إلى كتابه (الوجيز) من الصيغة الشهيرة (Xet Y) من أجل تعريف انبحوث التي تهتم (بمتابعة أثر عمل أو كاتب خارج حدوده). إنه يميز أولاً أربع فئات كبيرة.

١- الفئة الأولى التي يعدها نموذجاً "حيادياً" X في (البلد) Y؛ معرفة X من قبل Y؛ وحضور X عند Y، واستقبال X من قبل Y.

٢- فئة توضح عمل X: ثروة، نجاح، شهرة، نفوذ، انتشار، الأثر، وبالتالي تأكيد التأثير.

٣- فئة تطرح أوجه إعادة إنتاج X، أو طرقه: وجه، صورة، انعكاس، مرآة (انعكاسات X في مرآة البلد Y)، صدى، أثر، دوي، انكسارات، تبدل أو تبدلات.

٤- فئة مركزة على موقف Y: ردة فعل، رأي، قراءة، نقد، توجه (التوجهات الأجنبية لـY).

لاحظ إيف شيفريل، بحق، ثبات بعض المجالات الدلالية (علم الأصوات، والأجواء)، ولكنه يهمل بغرابة المجال الدلالي للبصريات التي لا يمكننا أن نقلل من أهميتها (وجه، صورة، انعكاس، مرآة، انحراف، وطبعاً قراءة)

- دراسات الحال -

إذا انتقلنا من الكلمة المفهومية (متعلقة بمفهوم) الصغيرة إلى دراسة الحال، يمكننا أن نميز تتمة مدهشة للتنفيذات، التي يمكن أن تصنف وفق بعض العنوانات البسيطة.

- فرد، وعمل -

فرد محدد يستقبل عملاً محدداً؛ أو الكاتب، الناقد X القارئ للعمل Y (X هي إذن المستقبل، وY هي الموضوع المستقبل).

وهذه غالباً دراسات سريعة، ولكن يجب الاعتراف أنه في الأدب أو في التاريخ الثقافي، لا وجود للفرد المعزول. هذا ما يظهره إيف شيفريل مع حالة الكاتب الألماني فونتان، قارئ زولا.

ترتكز مثل هذه الدراسة على الفرضية التالية: لا تأخذ حالة محددة مدرستها معناها إلا إذا أخذت بسلسلة من الحالات الأخرى من النوع نفسه، والتي هي كذلك عناصر تكوينية لمجموع المنظومة الثقافية الألمانية في العصر. على ماذا ستتركز الدراسة؟

إنها ستتضمن بياناً كاملاً، إذا أمكن، عن المراجع التي صنعتها فونتان لزولا، وتضييقاً (لتصريحات خاصة أو عامة، أو ضمن دراسات نقدية، وأعمال خيالية، من خلال تقارير مباشرة أو غير مباشرة، إلخ) وصياغة سلسلة من التساولات، هناك تساؤل منها أساسي وهو: ما الذي يوجه معرفة فونتان لعمل زولا؟ أعطيت إجابات عديدة عن هذا السؤال: في البداية حماس ابن فونتان لكاتب لا يعرفه هو الروائي إلا قليلاً؛ وقراءة مقالة نقدية قاسية ضد زولا، ثم بعد ثلاث سنوات، قرار فونتان بقراءة زولا بصورة حقيقة. يطرح سؤال نفسه حول اختيار العنوانات؛ ومن ثم يجب (مقابلة) قراءاته مع قراءات مواطنه في العصر نفسه.

خاتمة: "معلومات ناقصة جداً وقديمة، في حين أن النقد، بصورة عامة، يؤكّد على تعاطف الروائي الألماني الكبير مع زولا والحركة الطبيعية. كان يمكن تناول عملية المقارنة من اتجاهين اثنين: أولاً كاتب ألماني مقابل كاتب فرنسي؛ ثُم (المجابهة) الضرورية للكاتب الألماني مع كتاب آخرين من الجنسية نفسها. يضاف إلى التوسيع الذي يأتي ليعقد البحث، استقصاء يتوجه إلى الأدب والتقاليد المستقيمة.

- مجال ثقافي، ومعلم -

الصيغة هي بصورة عامة: "البلد X مقابل الكاتب Y". ويسجل إيف شيفريل الاتجاه الحالي للبحث: ليس X (فرنسياً) في البلد Y، ولكن "فرنسا أمام الكاتب الأجنبي Y" وهو مستعد لاعتبار أن الأمر يتعلق برواية مختلفة "للأجنبي من وجهة نظر فرنسا" (خدمت هذه الصيغة في بداية الدراسات Imagologic^(*)) وأيضاً في

(*) الدراسات المتعلقة بالصورة الذهنية التي يكونها الإنسان عن نفسه وعن الآخرين.

دراسة (حول تأثير عمل في مجال ثقافي معين" مما يؤدي إلى التركيز على اختلاف (الانعكاسات) (كلمة أخرى مستعارة من علم؛ البصريات، يجب تسجيل ذلك). سنذكر الدراسة النموذجية لأنان مونتادون، (استقبال لورانس ستيرن في ألمانيا، كليرمون- فيراند، مطابع الجامعة، ١٩٨٦).

- مجالات ثقافية عديدة، وعمل

من المغربي أخذ مثال ألمانيا والنمسا، ولكن يجب في هذه الحالة إضافة سويسرا الألمانية من أجل تبرير كلمة (عديدة). ويحتفظ بدراسة كلود دوغريف- غوروخوف. بوصفها الأكثر تجديداً وتعقيداً، حول حالة (استقبال مقارن): "غوغول في روسيا وفرنسا، ١٩٤٨". نقبس من كلود دوغريف: "يبدو أن مثل هذه الدراسة يمكنها أخيراً الأخذ في الحسبان الاختلافات وكذلك أيضاً التقارب الثقافي بين بلدين من وجهة نظر عالمية وحتى (أنتروبولوجية)، مراعاة للتوافقات الفردية في التقديرات، وفي التفسيرات خاصة. [....]. إن المواجهة بين مستقبلين أو أكثر تدعوا إذن، في نهاية المطاف، إلى الأخذ في الحسبان ليس ما هو عوضي دائم، ووطني، وعالمي، ولكن ما يقوم على المستقبلين وكتاباتهم الثانية، وما يتعلق بالخصوصيات الجمالية لعمل ما".

إننا سنلاحظ ما الذي كانت قد قدمته مسبقاً بالقوة هذه الحالة من الرمز ضمن الحالة الأولى، لأنه وجب إضافة أسماء أخرى إلى الكاتب المستقبل من أجل تقويم أحكامه ونوعية استقباله. سنحتفظ أيضاً بحكم إيف شيفريل حول هذا النموذج من الدراسة الذي يعود إلى العمل، وإلى الإبداع المفرد، الذي لم ينسَ بل، على العكس، أغتنى باندراة المتزامنة لقراءاته وتفسيراته،

"يبدو التلقي المقارن هكذا كأحد المثل الذي يمكن أن تمتد إليه دراسات التلقي، موقفة بين مقاربة الظاهرة الأدبية وبين الأخذ في الحسبان للقراءات المنفذة حقيقة". يمكننا التساؤل عن كلمة (وَفَقَ) التي ستبدو أنها تشير إلى أن الاتحاد المقترن من قبل كلود دو غريف لم يكن مقبولاً دائماً ضمن دراسات التلقي، وأن هذه الدراسات قد نسيت إذن أو حُجّمت (مقاربة الظاهرة الأدبية). لن نعرف بصورة أفضل تعريف الانحدار الذي يمكن، في الواقع، أن تنزلق إليه دراسات التلقي.

المتلقّى، ولأكمال عديدة.

مثال مختار: تلقى المسرح الإسكندرنافي في فرنساً ولكن يستطيع المتلقى: أيضاً أن يكون فرداً، أو مجالاً ثقافياً، أو مجموعاً من المجالات الثقافية. في الواقع، إن تعدد الأعمال يميل غالباً إلى التعدد داخل مجموع: "التعبيرية الألمانية واستقبالها في فرنسا". ضمن هذا الطريق يسجل إيف شيفريل تعليمات أكثر سعة أيضاً: إنها تؤدي إما إلى دراسات للصور مدخلة الأدب ضمن دراستها لمعرفة ثقافة - المصدر (المنظور إليها) وتقديمها عبر ثقافة - الاستقبال (الظاهرة)، أو إلى دراسات تاريخ الأفكار ("الأدب الفرنسي والفكر الهنودسي" مثلاً). إذا كان من الممكن دائماً، نظرياً، توسيع الامتداد الجغرافي، فإن إيف شيفريل يسجل أنه من الضروري تحديد نهايات البحث في الفضاء والزمان، وعدم نسيان نهاية دراسة التلقى: ليس فقط تكديس الوثائق، ولكن القيام بمتبوبيات وفق ما نريد درسه: "هكذا وجد، مع التببيب، المبدأ المركزي للتساؤل المقارني. بالإضافة إلى ذلك، فإن فكرة (تاريخ التلقى) دخلت في سباق مع "جمالية التلقى". وهذه الأخيرة لا تفصل عن منظور ظاهراتي يُركز فيه على الموضوع الفني وقدراته على توليد متعة فنية"، أما الأولى فإنها "أدخلت الاستمرارية وركزت على المستقبلين في المنظومة الثقافية". تبقى مسألة وقع النص الأجنبي ضمن سياق معين، مسألة أولية، ولكن كيف السبيل إلى تحقيق هذا التاريخ للاتصالات وأثار النص الأجنبي الذي غالباً ما يكون مترجم؟

- المظهر الجانبي للبحث.

يمكن تمييز ثلاثة أزمنة للدراسة لن تفاجئنا: أولاً زمن الترجمات، ثم زمن الطباعة، والنشر الطباعي بصورة عامة، ونشاط الوسطاء؛ وأخيراً زمن تحليل الخطابات النقدية المرافقة. نقطة معقدة، هذا ما يُستنتج من ضخامة الأبحاث لجمع مواد مبعثرة في الصحف، والمجلات، من أجل تشكيل نوع من (الكتاب الصحفي) أو الملف الصحفي الذي نجده عند الناشرين. يتطلب هذا البحث عمل فريق ومعالجة معلوماتية للمعلومات. يمكننا أن نأمل تكوين برامج من خلال بلد أو مقاطع تاريخية (فائدة الأبحاث التزامنية بصورة واسعة من أجل إثمار المقارنات الأفقية "متعلق بالأفق"، وجعل المراجعات أكثر نظامية). لقد تحدثنا عن بحوث،

■ التلقي النقدي ■

ولكن من المؤكد أيضاً أنه يمكن لملف مفصل أن يشكل موضوع عمل تعليمي، إنما ضمن فريق أيضاً.

تبقى الاستفادة من الملف، ومجموع النصوص النقدية. هل التصنيف ممكن؟
يستطيع علم اجتماع التلقي أن يقدم إجابات سياسية أو اجتماعية أكثر منها أدبية أو جمالية. ولكن من المهم تشكيل ذرائعه لقراءة هذه النصوص النقدية، ونوع من الشعريّة للخطاب النقدي عن الأجنبي، مثلما أمكن استشفافه بخصوص كتابة التوسيط النقافي أو الرحلة في الفصل السابق.

- التلقي والخطاب والنقد ■

لنتخلص بعض محاور القراءة من أجل المقارنات.

* - تعبير البعد .

يمكن أن يتم هذا التعبير أو بالعكس يتجاوز من قبل الناقد، سواء كان معيناً بين النص (المترجم) الذي (قدم) والجمهور الذي يتوجه إليه الناقد، أم لا. لقد رأينا سابقاً هذه المشكلة في معرض الترجمة. يمكن أن يكون البعد ذا طبيعة عقائدية (أحكام عن الكاتب، وعن بلده أيضاً، وعن قارته)، أو ذات طبيعة جمالية (أسلوب غير معروف، كتابة جديدة، كتابة أو ترجمة جيدة أو سيئة). يمكن أن يعبر عن نفسه في مستوى الخيال (مقالة تشير إلى عمل بموضوعاتية غير اعتيادية، وعالم نفسي للشخصيات دون مقارنة مع عناصر الثقافة- المستقبلة... إلخ)

* - معايير جمالية وفوق-أدبية .

سنقوم القسم الخاص لهذه المعايير. يقول إيف شيفريل: "ينطلب الحديث عن عمل أجنبي قراراً، وجهداً ليس مسلماً بهما".

هنا تستطيع أن تتدخل نتائج التحليلات التي تنتج عن علم اجتماع التلقي ودراسة صور الثقافة- المصدر التي ينبعق عنها النص المترجم والمنقول.

* - التنظيم الداخلي للخطاب النقدي .

كيف يسير الخطاب؟ ما هو قسم التأكيد، والكلام المسبب في تقديم السيرة الذاتية للمؤلف (مشهور في الثقافة المنظور إليها، أو ما زال غير معروف في الثقافة

الناظرة)، والخطاب عن البلد الأجنبي أكثر منه عن العمل (السياق مهم أكثر من النص)؛ وقسم التعميم، والتقطيع للكاتب (استخدام المقارنات، والتشابهات حول الكاتب: بلزاك إيرلندا... فيكتور هوغو كوريما...)، وحول العمل (تقاربات- الكلمة ذات دلالة- مع أعمال من الثقافة- المستقبلة؟)

* - البِلَاغَةُ.

يمكنا الاستمرار بنزع (أنماط التراكيب)، و(العلل) التي تحكم منطق الخطاب والأحكام عن الأجنبي. نضيف التعرف، ضمن الكتابات المراجعة، على الصمت، إذن على التجاهل، والرفض، والنسيان، والسخرية. هنا أيضاً، يمكن أن يكون الصمت بلِغاً، ويكشف عن (استراتيجية) للا تلقى، والتي يجب، عندئذٍ تفسيرها.

*—تقويم مرفقات النص.

في موازاة الخطابات النقدية، يوجد معطيات وممارسات ثقافية أخرى يجب أخذها في الحسبان من أجل امتلاك نظرة شاملة تقريرياً عن ظاهرة التلقى: الأحاديث، والمقابلات التي أعطاها الكاتب، والتي تتطلب غالباً إعادة كتابة من قبل الصحفي، ولعبة بين الكاتب والصحي (أماكن عامة منظمة، وتهرب، وانزلقات مقصودة كثيرة أو قليلاً، والقسم المعطى للصورة (صورة للكاتب مشجعة على تشكيل صورة أسطورية)، دور وسائل الإعلام تبعاً لصدور الأعمال، والثمن، والمكافآت، والقسم المخصص للحياة السياسية للكاتب، والدور الممكن لبعض الترجمات الذاتية، والمراسلات غير المنشورة، والكشف عن مخطوطات، وجود مراسلات من القراء (تنذكر دخول هذه الظاهرة على مسرح الأحداث مع جان جاك روسو، وهيلواز الجديدة).

ما الذي يجب فعله مع (١٢) ألف رسالة استلمها بليزاك من المعجبات؟ وما الذي يجب التفكير به بشأن تدخل القراء في تطور نسيج رواية مسلسلة؟ ومثل ذلك من الأسئلة، بين السخافة الظاهرة وعلم الاجتماع الأدبي المزعج، التي تستطيع أن تجد مكانها الحقيقي في تاريخ التأقى خادمة تاريخ الحياة الأدبية.

^{١١} انظر جوزي لويس دياز - الكتابة للكاتب، مجلة نصية، ١٩٩٤.

*** - جمالية التأقى والنقد الأدبي**

ليس من الغلط القول مع ايف شيفرييل إن القارئ أصبح (البطل الحقيقي للبحث الأدبي). إن جمالية التأقى تعد القارئ بمكان حاسم، ومعه أفكار أخرى تأخذ طريقها في النقد الأدبي: التخلص عن تصور جامد للنص نصالح. تصور حواري للأدب عبر التفاعل بين النص والقارئ، وضرورة القراءات الجماعية، تذهب بالنسبة لبعضهم إلى حد فكرة غموض العمل الأدبي وعدم اكتماله بانتظار القراء. إن نجاح دراسات التأقى لا يمكن إنكاره (يشهد على ذلك نجاح مجلة -أعمال ونقد، طبعة جان- ميشيل بلاس وقد أصاب الدراسات المقارنة مثلما أصاب الدراسات التي قام بها لغويون حول الأدب الأجنبية، والتي قام بها المترافقون الذين طوروا إذن نوعاً من المقارنية (الداخلية) (قراءات X، أوجه عمل معين) يبدو أن انتسب الأساسي لهذا النجاح بسيط جداً: كل الذين أبدوا بعض التحفظات إزاء الشكلانية (مثلما كانت قد استخدمت أحياناً كسلاح ضد التاريخ الأدبي، وبعض الدراسات الموضوعاتية)، أو إزاء نوع من البنية الغربية (المعارضة للتاريخ بشدة)، أو إزاء نوع من علم الاجتماع المذهبي، تبنوا إشكالية التأقى التي سمحت لهم بممارسة التاريخ الأدبي والتحليل الأدبي للذين لم يفصلوا عن الحقائق الثقافية والاجتماعية. من الآن فصاعداً يجب الاعتراف بأن دراسات التأقى، من خلال ضخامة الوثائق، وأبحاثها الدقيقة، والمعابر الدقيقة بين الكمي والكيفي، مع مغريات المحاولة الأولى التي لا تُردد وتكون مُطمئنة، تستطيع أحياناً أن تعطي الانطباع بتجديد نوع من الميل لدراسة (علاقات الواقع) في الدراسة الأدبية. في كل حالة، إنها تؤدي، بعد محاولات عديدة، إلى اضطراب المؤلف، والوحدة (بين الإنسان والعمل) أيضاً، والذي كان، مثلما هو الحال بالنسبة لراسين، في قلب النزاع بين النقد القديم والنقد الجديد. وتسهم (أي الدراسات) أيضاً في إخفاء الأسئلة المعقّدة التي تتصل بالإبداع، وهي كلمة يسمها بعضهم بالمتالية. مع موضوع التأقى، هناك قراءات جديدة مفترحة على الفكر الندي.

□□

مانويل بويد

السينما والرواية

■ ترجمة الدكتور مالك سلامان ■

إن الحياة في بلدة صغيرة في سهول الباamba الأرجنتينية ليست بالجو المثالي بالنسبة إلى شخص يشعر بالغبن تجاه الواقع المحيط به. كما أن أي مكان آخر يمكن للمرء أن يفكر بالتجوؤ إليه كان بعيداً جداً: بوينس آيريس تبعد أربع عشرة ساعة بالقطار، ويحتاج المرء إلى يوم كامل ليصل إلى البحر، كما أن الوصول إلى جبال قرطبة أو مندوزا يستغرق قرابة ساعتين. وهكذا دفعتني غريزة البقاء إلى اختراع ملجاً أقرب إلى البلدة التي كنت أعيش فيها: وهذا الملجاً هو شاشة سينما البلدة، حيث يتم عرض واقع مكافئ للواقع الموضوعي. واقع؟ هذا ما كنت أظنه طيلة سنوات عديدة. واقع موجود، حسب قناعتي آنذاك، في مكان ما خارج حدود بلادي الصغيرة، وفي الأبعاد الثلاثة. ثم جاء البرهان الأول على نفيض ذلك في بوينس آيريس حيث ذهبت للتحضير لامتحانات الدراسية النهائية في سنة ١٩٤٦؛ إذ لم أجد هناك سوى تتواءٍ على الواقع الذكوري الاستبدادي الذي كان سائداً في سهول الباamba. كانت الأهمية تتبع دوماً من السلطة، سواء كانت سلطة المال أو سلطة القبضة.

وهكذا لم أجد واقع المتعة -ذلك الواقع الذي رَغِبْتُ في شاشة السينما- في بوينس آيريس أيضاً. ربما هو موجود خارج الأرجنتين إذا؟ كان من الصعب علىَّ أن أغادر بلادي: كنت في الثالثة والعشرين عندما وفرتْ مبلغاً يكفي لتكليف رحلة بحرية ثلاثة أسابيع كانت تفصل بين بوينس آيريس وأوروبا في تلك الأيام.

وسرعان ما تبين لي أن واقعي الذي كنت أبحث عنه لم يكن موجوداً في روما أيضاً. وفوق كل شيء، لم يكن موجوداً على الإطلاق في مدرسة السينما الرسمية، "معهد السينما المركزي" الذي تم تشييده في مركز سينسيتي نفسها. لم يكن هيكل الآلة الذي كنت أعبده -لدى وصولي إلى هناك، ملائماً على الإطلاق: فون شتير نبرغ، وفرانك بورزاغ: والنجم الكبار غريتا ومارلين وميشيل مورغان؛ والشاعر بريفير. كنا في سنة ١٩٥٦ آنذاك، وكان الواقعية الجديدة هي الإيديولوجيا السائدة. كانت المدرسة واقعة تحت سيطرة نوعين من الإرهاب بدياً وكأنهما متباثنان، ولكنهما كانوا على علاقة وثيقة أحدهما بالآخر. كانت هذه المدرسة حكومية، وكان الديمقراطيون المسيحيون يسيطران على الحكومة. ولذلك، كان المدير وأعضاء الإدارة كاثوليكين متبعين، من ذلك النوع الذي كان لايزال شائعاً في الخمسينيات، أي ببوريانين إلى درجة تشير الضحك اليوم. فمثلاً كانوا يعتقدون على إظهار الممثلات لنحوهن ويصرّون على مسألة "الذوق"، ويعتبرون أن أية إشارة إلى الجنس ضرب من الإساءة. كان تزهداً يليق بدير ديني^(٤). ومقابل هذا الإرهاب اليميني الذي كان يمارسه الإداريون، كانت هناك الواقعية الجديدة لأعضاء الهيئة التدريسية الذين كانوا من أتباع هذه الحركة التي ظهرت بعد الحرب مع ظهور (أفلام المؤلف)؛ مثل "روما" و"المدينة المفتوحة" لروسيلياني، و"مسح الأحداث" لدى سيكا، و"تيراتريما" لفيسكونتي. ولسوء الحظ، قام عدد من نقاد السينما ومنظريها في إيطاليا بمحاولة ترسیخ عقيدة ثابتة من هذه الأفلام، وهي عبارة عن مبادئ استخدموها كهراوة ضد أي نوع من السينما يختلف عن ذلك الذي تبنّاه زافاتيني وأتباعه. فقد كانوا يبحثون في الدرجة الأولى -وكأنوا مصيّبين في ذلك- عن طريقة للهروب من الصيغة الهوليودية، ويسعون إلى التجريب في نوع من السينما يكون أكثر مسألةً وجدية. كانوا يريدون سينما ذكيةً ومحرّضة على التفكير؛ أي سينما الاحتجاج الاجتماعي. ولكن تصميمهم هذا قادهم إلى ارتكاب خطأ شنيع: لقد كان أحد اهتمامات هوليوود الرئيسية بناء حبكة متصلة، أما بالنسبة إلى الواقعيين

(٤) من المضحّ أن هذه العقلية هي السائدة الآن ليس في مدارسنا ومؤسساتنا فقط، وإنما في جمعتنا أيضاً؛ هذه المؤسسات الأكاديمية "الراقصة" التي تمارس إدارتها بشكل أثرب إلى الكاريكاتورية -رقابة سياسية ودينية وأخلاقية صارمة وفتاكـة في محاولة منها لحفظ على تقاليـد مجتمعـنا وروحـياتـه الراسـخـة!! (المترجم).

الجدد - وبما أن هوليوود كانت متطابقةً مع السينما الرجعية - فقد أصبح السرد الحكائي ميزةً رجعية. فقد تم استبعاد أيّة محاولة لإسباغ بنية درامية على الفيلم من منطلق أنها ميلو دراما رياضية أو عمل سوقي. وأستطيع الآن استذكار مثال على (السينما الصرف) التي كان يحلم بها زافاتيني: تغادر امرأة عاملة بيتها متوجهاً إلى السوق؛ تنظر في واجهات المخازن، تقارن الأسعار، وتشتري أحذية لأطفالها؛ وذلك كله يحدث في الوقت الحقيقي الذي تستغرقه أعمال كهذه في العادة، بحيث يتم ملء الدقائق التسعين النموذجية للعرض السينمائي بسهولة بالغة. وطبعاً ومع انحفاظ الصارم على إبقاء رؤية المخرج خارج الفيلم: فمن الخطأ القائل أن يتدخل المخرج بأي شكل من الأشكال في توجيه الأشياء من وجهة نظر شخصية. فقد كانت الكاميرا الباردة اللاشخصية - والكافحة، في الوقت نفسه - جوابهم على كل شيء. ولكن ما هو ذلك الذي كثّ فته الكاميرا بالضبط؟ لم تكشف الكاميرا - في الاحتمالات كافة - سوى واقع تدويري مصطنع. فمن الواضح أن فن السرد لم يكن وحده رجعياً، بل كان فن المخرج رجعياً أيضاً. لقد انتهت الحركة الناتجة عن عمل (المؤلفين) من أمثال روساتيني ودي سيكا إلى تأسيس نظرية (اللأمولف).

يجب أن أضيف هنا أن سنة ١٩٥٦ كانت سنة أزمة عميقة بالنسبة للنقد الواقعيين الجدد. كان جمهور السينما في تقلص متزايد، وعوضاً عن أن يدفع ذلك النقد إلى التوقف والانكfer إلا أنه لم يفعل سوى تعزيز صرامة مفاهيمهم. وشهدت سنة ١٩٥٦ انطلاقة فيلم دي سيكا "إيل تينتو" الذي تم تصويره تحت هيمنة زافاتيني الإرهابية، والذي فشل فشلاً ذريعاً في مهرجانات السينما العالمية وعلى المستوى الجماهيري. وكان النقد الواقعيين الجدد الوحدين الذين دافعوا عن الفيلم لأنه صُنع طبقاً للمفاهيم الصارمة التي تميز أسلوبهم نفسه: وقد أدى هذا تقريراً إلى تدمير الروح الإبداعية عند دي سيكا. ماذا كانت النتيجة النهائية لهذا كله؟ لقد رفض المنتجون دعم أيّة جهود جزئية، وكان ذلك نهاية ما شُرع فيه - قبل عشر سنوات - حملة رائعة قادها المخرجون وليس النقد. لماذا انسحب المنتجون؟ لأن الجمهور كان يصوت بأقدامه: إذ أصبحت سينما الاحتياج السياسي هذه صفائحة للغاية ونقية للغاية، إلى درجة أن النخبة وحدها كانت قادرة على فهمها واستيعابها.

ولم يستطع الجمهور العريض والطبقات الدنيا أو العمالية - التي لديها شغف حقيقي بالسينما في إيطاليا - استيعاب هذا النوع من الأفلام على الرغم من أنه

يفترض بها أنها موجهة إليهم. من المحتل جداً أن النظريات الجمالية كافة تميل إلى التطرف وتصل، عند نقطة ما، إلى الإرهاب؛ وفي هذه الحالة بالذات ذهبت عقيدة الواقعية الجديدة إلى حد نكران صلاحية أي شيء يخالف نواميسها.

وحتى بعد هذه السنوات كلها، فإنني أجد هذه الرغبة في الاستبعاد والتهميش الظاهرة الأخطر بين الظواهر النقدية كافة. وفي ذلك الوقت كانت صدمتي كبيرة عندما اكتشفت أن هذا الإرهاب يمارس باسم اليسار. كنت أنتهي إلى بلد يصدر الإرهاب فيه عن اليمنيين. وفوق ذلك كله، كان أولئك النقاد ذات مستوى رفيع وكانوا يلتلون في أفجر المقاهي؛ وقد كانوا بعيدين كل البعد عن النظرة التي كنت أحملها - وأنا في سهول إنديابا - عن بوهيميا.

أما من الناحية العاطفية، فقد خلق في ذلك نوعاً من الفضام. فمن جهة، أعجبتني فكرة سينما الاحتجاج الشعبي؛ ولكن من جهة أخرى، كنت معجباً أيضاً بالسينما التي تقدم قصة، وقد وضعني إعجابي هذا في صفة الرجعيين المتطرفين تماماً. ووسط هذا كله، كنت أتصارع مع سيناريواتي الأولى التي لم تكن تتجاوز كونها تقليداً لأفلام هوليوود القديمة. كنت متحمساً أثناء كتابتي لتلك السيناريوات، ولكن هذا الإحساس كان سرعان ما يتلاشى حالماً أنتهي من كتابتها. كنت مسحوراً بإمكانية إعادة خلق تلك اللحظات التي يعيشها طفل مسنّ في مقعد السينما، ولكن لحظة اليقظة لم تكن لتجلب معها أي نوع من السعادة. لقد ولد الحلم نفسه السعادة، ولكن اليقظة فشلت في تحقيق ذلك. وفي النهاية، خطر لي، أن استكشف الإمكانيات الحكاية لواقعى الشخصى يمكن أن يكون أكثر إثارة؛ وهذا بدأ بكتابية سينارييو فيلم سرعان ما تحول إلى رواية بشكل حتمي. لماذا بشكل حتمي؟ لم أقرر بشكل واع الانتقال من السيناريyo إلى الرواية. كنت أكتب مسودة أحد المشاهد في السيناريyo حيث كان صوت إحدى عماتي، القادم من خارج الشاشة، يقدم الحدث في غرفة الغسيل في بيت أرجنتيني نموذجي. وعلى الرغم من أنه كان من المقرر لصوتها أن يأخذ ثلاثة أسطر من الحوار على الأكثر، إلا أنها تكلمت دون توقف على مدى ثلاثين صفحة أو أكثر، دون أن تكون هناك طريقة لإسكاتها. كان كل ما قالته تافهاً وعادياً، ولكن بدا لي أن تراكم هذه الأشياء العاديّة التافهة أضفى معنى خاصاً على ما كانت تقوله.

وقع حادث الثلاثين صفحة من التفاهات هذا في يوم من أيام آذار في سنة ١٩٦٢. وأظن أن رغبتي في الحصول على مساحة سردية أكبر هي التي قادتني إلى تغيير وسيلة تعبيري. وحالما تمكنت من مواجهة الحقيقة، بعد سنوات عديدة من الهروب إلى الأفلام، كنت متھمساً لاستكشافها والتتحقق من في أعماقها قدر الإمكان في محاولة لفهمها واستيعابها. لم تكن الدائرة التسعون التي تقدمها الأفلام السينمائية كافية. فالسينما تحتاج إلى التركيب، بينما كانت موضوعاتي بحاجة إلى شيء مختلف تماماً: كانت تتطلب التحليل، أي تراكم التفاصيل. وبعد روائيي الأولى تلك، كتبت روایتين أخريتين مقتضاً أنني ودعت عالم السينما. ومع ذلك، وفي سنة ١٩٧٣، أراد المخرج الأرجنتيني ليوبولدو ثورى نيلسون شراء الحقوق السينمائية لرواية "اللغة المفجع"، وقبلت ذلك بعد تردد طويل، كما وافقت أيضاً على كتابة السيناريو بنفسى.

وقد منحتي ثورى نيلسون، كمنتج ومخرج، حرية إبداعية كاملة، ولكن نقل الرواية إلى السينما لم يُناسب! فقد كان على السير في الطريق المعاكس لتلك النطريقة التي ساعدتني في تحرير نفسى. كان على أن أكتف بالرواية وأحذف منها؛ أن أجد الطرائق المناسبة لتركيب كل ما كنت قد وضعته أصلاً على أساس تحليلي. وحالما انتهيت من كتابة السيناريو، عدت إلى كتابة الروايات وكان حملأ تقليلاً قد سقط عن كاهلي، وبشرت في كتابة رواية قبلة المرأة العنكبوت^(١).

وبعد ذلك بأربع سنوات تلقيت دعوة أخرى من عالم السينما. فقد طلب مني المخرج المكسيكي أرثورو ريشتلين نقل رواية خوسيه دونوسو القصيرة "ليس للجحيم حدود" إلى السينما. في البداية رفضت، ولكن ريشتلين أصر، وبناء على ذلك قرأت الكتاب مرة ثانية. كان أقرب إلى قصة طويلة منه إلى الرواية، وفي هذه الحالة كانت المشكلة تكمن في إضافة مواد وتفاصيل أخرى لإنتهاء السيناريو. وقد تمنّعت بذلك أكثر من أي شيء آخر، وقدت علاقه العمل التي كانت تربطني بريشتللين إلى مشروع آخر اقترحه بنفسى: نقل قصة الكاتبة الأرجنتينية سيلفينيا أوكامبو، "المتحال"، إلى السينما؛ وقد عنى ذلك العودة إلى السينما بالنسبة للمنتج

^(١) منتصدر ترجمة العربية لهذه الرواية، قبلة المرأة العنكبوت، وقد نقلها إلى العربية مترجم هذا المقال. (م).

بارباتشانو بونسي. ما هي النقاط المشتركة بين "ليس للجحيم حدود" و"المحتال"؟ على المستوى السطحي، طولهما فقط؛ إذ كان الكتابان أقرب إلى رواية قصيرة أو قصة قصيرة طويلة. كانتا القستان استعارات ذا نفحة شعرية دون أدنى إشارة واقعية، على الرغم من أنهما تعالجان أساساً مشاكل إنسانية محددة وبشكل دقيق.

وتهدف روایاتي، من جهة أخرى، إلى إعادة بناء مباشر للواقع، وقد قاد هذا -بالنسبة لي- إلى طبيعتها التحليلية الأساسية. فأفضل طريقة للتعبير عن التركيب هي الاستعارة أو الأحلام. وهل هناك مثال أفضل على التركيب من الأحلام التي نراها كل ليلة؟ والسينما تحتاج إلى هذه الروح التر��يـة، ولذلك فهي تصلح بشكل مثالي للاستعارات والأحلام. وهذا يقودني إلى فرضية أخرى: هل يمكن أن يكون هذا هو السبب في صمود سينما الثلاثينيات والأربعينيات إلى هذا الحد؟ لقد كانت حقاً أحلاماً مجسدةً في صور. لنأخذ مثالين اثنين، وكلاهما من هوليوود: فيلم متواضع من الدرجة الثانية مثل "الخاطئون السبعة" للمخرج في غارنيت، وأجمل سني حياتها" للمخرج وليام وايلر، وهو فيلم استعراضي جدي، فاز بحفلة من الأوسكارات واعتبر فيما مشرقاً للسينما.

ماذا حصل لهذين الفيلمين بعد أربعين سنة من ظهورهما؟ لم يذاع فيلم "الخاطئون السبعة" أنه يعكس الحياة الواقعية، إذ قدم نظرة موضوعية عن السلطة والقيم السائدة، وقد كان استعارة على هذا الموضوع من الوزن الخيف. وعلى العكس من ذلك، كان فيلم "أجمل سني حياتها" تصويراً واقعياً لجنود أمريكيين عائدين من الحرب العالمية الثانية؛ وقد كان ناجحاً على هذا الأساس. ولكن بعد هذه السنوات كلها، كل ما يمكن قوله عن هذا الفيلم هو أنه عمل جيد يصور فترة محددة، بينما يمكننا رؤية فيلم "الخاطئون السبعة" بصفته عملاً فنياً. وعندما أنظر إلى ما تبقى من تاريخ السينما فإنني أمس دليلاً متزايداً على ندرة ما يمكن إنقاذه من تلك المحاولات الواقعية كلها حيث تبدو الكاميرا وهي تنزلق على سطح الأشياء، عاجزة عن اكتشاف البعد الثالث المفقود الذي يقع خارج حدود الواقعية التصويرية ذات البعدين. ومما يبعث على الغرابة هو أن هذا الاصطناع يبدو متماشياً مع غياب "المؤلف" خلف الكاميرا، أي غياب مخرج ذي وجهة نظر شخصية.

بعد أن قدمت خطوطاً عريضةً للفرروقات التي أجدتها بين السينما والأدب، أود أن أعود إلى سؤال غالباً ما يطرح في هذه الأيام: هل يعني انتشار السينما والتلفزيون نهاية الأدب؟ أو بتحديد أكبر، هل يعني ذلك نهاية السرد الحكائي؟ أنا شخصياً أميل إلى الإجابة بالنفي وأقول إن هذا مستحيل لأن الاثنين يحتاجان إلى نوعين مختلفين من القراءة. ففي الأفلام، يكون انتباه الشخص مركزاً على نقاط مختلفة وعديدة مما يجعل من الصعب -إن لم يكن من المستحيل- التركيز على خطاب مفاهيمي معقد. في السينما يكون انتباه المرء موزعاً بين الصورة والحوار والموسيقا التصويرية؛ هذا بالإضافة إلى أهمية متطلبات الصورة المتحركة. وهذه المتطلبات تختلف عن متطلبات النظر إلى لوحة فنية حيث تبقى الصورة ثابتة. ونتيجة ذلك الانتباه الأكبر الذي يمكن تركيزه على الصفحة المكتوبة، تتولد لدى الرواوي إمكانية خطاب من نوع آخر يمكن أن يكون أكثر تعقيداً من الناحية المفاهيمية. وفوق ذلك كله، بمقدور الكتاب أن يتذكر، كما يمكن للقارئ أن يتوقف عن القراءة ويفكر؛ وهذا لا ينطبق على الصور المتعاقبة في الفيلم السينمائي.

ونتيجة لما سبق أقول: يمكن التعامل مع بعض أنواع القصص في الأدب فقط نتيجة محدودية انتباه القارئ. فالقدرة الإنسانية على الانتباه والتركيز هي التي تحسم المسألة في النهاية. فهناك حدود معينة؛ إذ يمكن للمرء أن يركز على كم معين من المواد المقدمة، وليس أكثر من ذلك. وعندما يتجاوز الأمر هذا الحد يصاب المرء بالإرهاق؛ ولذلك يمكن للمرء أن يستشفَّ من الصفحة المكتوبة أكثر مما يمكن له أن يستوعبه من الشاشة. وقد مررت بتجربة شخصية في هذا المجال. فمنذ ثلاث سنوات شاهدت فيلماً إيطانياً بعنوان "المشبوه" لمارسيلي. للفيلم حبكة سياسية في غاية التعقيد، إضافةً إلى أنه مصنوع بشكل ممتاز. وفي منتصف العرض تبيَّنَتْ إلى أنني لا أستطيع فهم القصة. كانت الشخصيات تطرح أسئلة لم أستطِع استيعابها. وفكرت أنه لو كانت تلك المقاطع من الحوار مكتوبةً لكانت أكثر قابليةً للفهم. هل هذا صحيح؟ ماذا كان سيحدث في تلك الحالة؟ هل كان ذلك كله خالياً من المعنى، أم أن المشاهد فشل في فهم كل ما كان يُقدم له؟ وقد أثار ذلك فضولي فحصلت على السيناريو الأصلي للفيلم عن طريق ناشري في روما. قرأت السيناريو وفهمت كل شيء بشكل كامل. كان هناك مقطع أو اثنان لم أفهمهما في

البداية، ولكنهما توضحاً في القراءة الثانية. وبالطبع، كان ذلك مستحيلًا في السينما إذ لا توجد هناك طريقة لإرجاع جهاز العرض.

ويوضح هذا كله سبب اعتقادي أن "قراءة" المشاهد السينمائية تختلف عن قراءة الرواية، وأن الأولى ترتبط بالقراءة الأدبية كما ترتبط أيضًا وبشكل قوي بالنظر إلى لوحة فنية. وهذا يعني أنها تتطلب نوعاً ثالثاً من القراءة، نوعاً بعيداً عن "قراءة" الأدب والأعمال الفنية على الرغم من أنه يشمل بعضاً من خصائص هاتين القراءتين.



المقال مأخوذ من كتاب:

جون كينغ (إشداد)، "الرواية الأمريكية اللاتينية الحديثة" (لندن: فيبر آند فيبر، ١٩٨٧)، ص: ٢٨٣-٢٩٠.



جار - ميشيل كالوفي الأجناس الأدبية

Les Genres Littéraires

■ ترجمة د. محمد خير البقاعي ■

مقدمة:

إنَّ مبحث الجنس الأدبي مبحث قديم جيدٌ تعددت في شأنه الآراء وتنوعت حوله الدراسات تتوعاً محيراً حتى غداً مشكلاً قائماً تطلب له الحلول، فتصدر مختلفة باختلاف وجهات النظر، متابعةٌ تتبع بين المدارس الأدبية والنسانية، متعددة تتوع النصوص وتنوعها.

يمثل النص الفصل العاشر من كتاب:

مقدمة للدراسات الأدبية - مناهج النص - دوكولو - باريس - جيمبلو (١٩٨٧)،
ص ١٤٨ - ١٥٤.

Intraoduction Aux Etudes Littéraires- Méthodes Du Texte- Duculot
Paris- Gembloux (1987). PP. 148- 154.

الأجناس الأدبية

١- نشأتها:

إنَّ مسألة الأجناس الأدبية قديمة قدم الأدب نفسه، بل لعلها تمثل - إنْ جاز

القول - روحه وجوهره^(١). وقد تطورت تطوراً ملحوظاً بفعل حركة تجريد متواصلة تهدف إلى منح الأدب مشروعاته في سياق التاريخ.

١-١- إن الإنسان يميل بطبيعته إلى ربط أي سياق بظاهرة تمكن ملاحظتها. وليس هذه العملية، التي هي ترابطية بقدر ما هي تمييزية، ما يمنع الظاهرة المراقبة أو المراقبة القيمة في آن معاً. بل إنَّ المسعى الإدراكي الذي يرتكز على مبدأ التكرار قد ضبطه من لاحظوا التشاكل والاختلاف.

إن المراقبة المنهجية، وعني بها تلك التي تجعل كل شيء نسبياً مقارنة إياه مع الأشياء الأخرى، الملاحظة أو التي تمكن ملاحظتها، تمر عبر عملية تجريدية وتقود إلى التنظير.

وإن التكرار الذي يُنظر إليه كضرب من الانسجام يولد ترميزات أصبحت مؤسساتية، بل طقوساً.

كذلك تنظم البشرية ذاكرتها. وإن انسجامها ذو طبيعة تواضعية.

١-٢- إن أي مؤسسة تقوم على "سلسلية تواضعية" وليس لها بالتالي أي وجود حقيقي خارج التاريخ ويصبح هذا تماماً على الأدب والأجناس الأدبية . ويدرك تودوروف في هذا الخصوص بأننا نجعل تكرار بعض خصوصيات المجتمع الخطابية "مؤسساتية" لأن الجنس الأدبي ليس في نهاية الأمر شيئاً آخر إلا ترميز تلك الخصوصيات (١٩٧٨: ٤٨). إذا، يحتوي تقسيم الأدب وتنظيمه على جانب عشوائي، وإن أي سلطة فيه ليست ذاتها أكثر "طبيعية" أو أكثر "مثالية" (جينيت ١٩٧٩ - ٧٠). ومن هنا يأتي بداخل النماذج النوعية.

إن تلك التصنيفات، وكما جرت العادة، تادراً ما تقوم على فكرة واضحة ومتناقة مع طبيعة الجنس نفسه" وهناك ما يدعو للتساؤل عن فائدتها. (تودورف ١٩٧٢: ١٩٧).

٢- المشكلات.

إن التفكير في الأجناس يصطدم على الدوام بعناصر مقاومة. وقد كانت المناقشات تتصبب دائماً على المشكلات نفسها.

(١) انظر: عبد العزيز شبيل (مُعرب)، حمادي صمو، (مراجع)، نظرية الأجناس، باللغة، كارل فونت، وولف ديترب شتيل، روبرت شولس، هاينز روبرت يلومن، جان ماري شافر، النادي الأنثوي النقافي بجدة (٩٩)، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م، ص ٦.

١-٢- كان على كل تنظيم نوعي أن يبدأ بحل مشكلة ذات وجهة منهجية. إذا كان بالإمكان تعريف الجنس الأدبي بأنه طبقات النصوص (تودوروف: ١٩٧٨: ٤٧) فكيف يمكن إنشاء تلك الطبقة اتساعاً وفهمها؟ وأي نوع من النصوص نفترضه مضموناً في الجنس الأدبي إذا كنا لا نعرف النوعية من قبل، وكيف نعرف النوعية دون أن نتشيء سابقاً طبقة النصوص؟ إنها عقبة حقيقة لخصها ك. فييتور K. Viétor (١٩٧٧: ٥) بالكلمات التالية: "هل يمكن كتابة تاريخ الأجناس إن لم يكن لدينا أي معيار مسبق للجنس، وإذا كان ذلك المعيار، على العكس، لا يمكن إنشاؤه إلا بإلقاء نظرة شاملة على مجموعة الأعمال الفردية التي ظهرت في التاريخ؟"^(١).

ويؤدي ذلك في واقع الأمر إلى أن نسأل أنفسنا عمّ إذا كان من الأفضل أن نوجه البحث حسب مبادئ الاستقراء أم حسب مبادئ الاستنتاج. نلاحظ عادة، "عددًا محدودًا نسبيًا من العوارض ونستخرج منها فرضية عامة، نجري بها على أعمال أخرى لتصحّحها (أو لرفضها)" (تودوروف: ١٩٧٠: ٨). إذا، نستطيع أن نقرر أن الأجناس الأدبية هي "أنواع تجريبية" تنشأ بالمحافظة على المعطى التاريخي، أو أنها تنشأ على الأقل بتقدير استقرائي انطلاقاً من ذلك المعطى، أي بوساطة عملية استنتاجية تعتمد على عملية أُولئك هي على الدوام استقرائية وتحليلية (جيبيت: ١٩٧٩: ٧٠ - ٧١).

٢-٢- إذا كانت أكثر الدراسات حداً تلخّص على احترام المعطى التاريخي، فذلك لأننا اعتدنا أن نميز بين أجناس نظرية، وأجناس تاريخية. ولما كان أحد أهداف العلم هو اكتشاف العالميات Universaux^(٢) فإن إغراء الأنظمة النظرية الخالصة كان على الدوام كبيراً. وإن الإعراض عن التاريخ يُعرض مع ذلك الأدب لخطر فقدان خصوصيته.

ويُظهر كتاب "مدخل لجامع النص" (جيبيت)، كم كانت التركيبات النظرية الخالصة مخيّبة للأمال، وغير مؤهلة في أحيان كثيرة لعرض الواقع.

^(١) المصدر السابق: ص ٣٦؛ وقد فضّلنا أن نترجم Oeuvre بـ"عمل" بينما يترجمه (شبيل) بـ"أثر".

^(٢) Universaux: ما تشتّرط به الثقافات واللغات البشرية من خاصر متماثلة.

^(٣) Introdution a' L'architexte ، وترجمه إلى العربية عبد الرحمن أبوب- دار توبقال. المغرب، الطبعة الثانية ١٩٨٦م. ويطلق جيبيت نفسه على المشروع المعروض في هذا الكتاب صفة المتعجل ثم يسعى لتعديلها في نظريون = Palimpsestes ، ص ٦.

كيف تصف النظرية "الرواية" القراءة و"رواية" القرن العشرين؟ ستحاول بالتأكيد أن تجد بينهما تشابهاً. لكن، ما النقاط المشتركة التي يمكن أن تجدها النظرية بين ممارستين تاريخيتين متباينتين كل هذا التباعد؟ هل من المباح الحديث عن الجنس نفسه في الحالتين كلتيهما؟

ليس الجنس الأدبي معطى ثابتاً في كل حال من الأحوال. إنه يخضع لنوعين من الضغوط: ضغوطات تصدر عن سياقٍ كبير اجتماعي - ثقافي، وضغوطات من داخل السياق الأدبي، يمكن أن تشبهها بجدلية الأجناس، ومن جانب آخر، بجدلية الأعمال الأدبية.

الآن يمكن للأجناس أن توجد خارج التاريخ. يقول (باوس) مقتنياً بذلك خطاب (درويسن Droysen) إن الأجناس تحول بقدر ما تدرج في التاريخ، وهي تدرج فيه بقدر ما تحوله^(٤) (١٩٧٠: ٨٦).

فضلاً عن أن الطروحات النظرية نفسها لا تقلّ من التاريخ، وهي ليست أبداً إلا حلّاً مفترحاً لمشكلة في عصر معين.

وليس هناك بالضرورة عدم انسجام بين المقاربة النظرية والمقاربة التاريخية.

وما دامت الحالة كذلك، فإن أي مقام ليس معطى كلياً للطبيعة أو للروح. كما أن التاريخ لا يحدد تماماً أياماً من تلك المقامات. (جينيت ١٩٧٩: ٧٣). ٣-٢ بما أن الجنس الأدبي يبدو كطبقة تمنح الأعمال قيمة، فإن أي نظرية للأجناس تقوم على تصور معين للعمل (تودورف ١٩٧٠: ١٩). إن الصلة بين العمل والجنس الأدبي ليست، والحالة هذه، أمراً محظوظاً، والجنس الأدبي مبنيًّا انطلاقاً من تكراراً الثوابت التي نرى أنها جوهرية للأعمال. ولا يمكن توقعها - العلاقة - إلا في مستوى "اطراد" تنتظم حوله الأعمال. (جاكسون ١٩٧٣: ١٤٥).

ولن يستطيع الجنس الأدبي، مع ذلك، وعلى أيام حال، أن يظهر لنا مدى تعقد العمل. وبهذا المعنى فإن الأعمال تقلّ على الدوام في أحد جوانبها من الأجناس (فويني Fubini ١٩٧٣: ١٣٨). ليس "الرائعة"^(٥) ما يعيد إنتاج مكونات الجنس الأدبي حرفيًا، ولكنها تلك التي تستغلّ مكوناته

^(٤) انظر: نظرية الأجناس الأدبية، مذكور سابقًا، ص ٦٣.

^(٥) روانع الأدب، الأعمال الرائعة. وانظر: نظرية الأجناس الأدبية، مذكور سابقًا، ص ٥٤، ٥٥، ٥٦.

"ياوس ١٩٧٠: ٩١). إن العمل الأدبي لا يدخل التاريخ إلا إذا قدم شيئاً جديداً بالنسبة إلى الفكرة التي تحملها عن نشاط أدبي ما (تودورف ١٩٧٠: ١٠). إذا، إن كل عمل يغير الجنس الأدبي يعدل مجموعة الممكناً" (تودورف ١٩٧٠: ١٠) وهذا ما قاد "ياوس" إلى أن يكتب "إن علاقة النص المفرد بسلسلة النصوص التي تكون الجنس الأدبي تبدو بمثابة امتداد إيداعي وتحويري متواصل لأفق ما" (١٩٧٠: ٨٥-٨٦).

إن الجنس الأدبي نوع من الخليط. وإننا مجبرون باستمرار على إعادة رسم حدوده. وعليه إذا، أن يكون متصوراً كاستمرارية تاريخية: "إن السابق يتسع ويتكمّل في اللاحق" (٢). (ياوس ١٩٧٠: ٨٥). ويطرح أدب القرن العشرين القضية بكل وضوح، ويُظهر بجلاء أننا لن نستطيع دون نَصَبِّ، أن نرد العمل إلى الجنس الأدبي. ويجد المرء نفسه حقيقة أمام أعمال لا تقبل الإلحاد بجنس أدبي، وتعرض بتاغم مباشر مع الأدب وجهاً نظر عن "الأدبية"، ومن هنا تنشأ الحيرة التي نعاني منها غالباً في موضعية الأعمال التي تخضع لهذا الميل.

إن الأعمال وهي تلغى الطبقات المتوسطة، تهدف من ذلك إلى تجاوز بعض أنظمة القيمة، وبعبارة أخرى، إلى تجاوز ضرب من الجمالية، وهي بذلك، لا تشکك بوضعها فحسب، ولكن تشکك بوضع الأدب أيضاً. وهذا يعني أن مفهوم الجنس الأدبي ليس مطروحاً تماماً؛ لأن معارضته الأجناس تفترض المعرفة بها. إن العمل محدد على الدوام بالنسبة إلى واحد أو عدد من الأجناس حتى لو كان ذلك بطريقة سلبية.

٤-٤- إذا كان الجنس الأدبي يقبل أن يوصف كطبقة للنصوص، فإن عليه بالضرورة أن يكون فيها علاقة اشتغال بين النص والجنس الأدبي. ولكن، ما طبيعة علاقة الاشتغال تلك؟

٤-١- نميز عادة، في كل عمل، عناصر يمكن أن نجدها في أعمال أخرى، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد عناصر خاصة به؛ تكون وحدته.

(١) انظر: نظرية الأجناس الأدبية، مذكور سابقاً، ص ٦٦، وقد وفع خطأ طباعي تعولت معه تحويل "إلى تحرير" وهي في أصلنا modification التي نترجمها بـ"تحوير" وترجمنا singuleir بـ"منفرد" وهو الصواب وليس "المنفرد" كما جاء في نظرية الأجناس الأدبية.

(٢) تأثر به في كتاب: نظرية الأجناس الأدبية، ص ٦٦.

ومهما يكن من أمر، فإننا لن نتعرض أبداً لنص أدبي دون أن نحاول إيجاد نقاط مشتركة بينه وبين نصوص أخرى. ومع ذلك، في أي مستوى من التجرييد ينبغي أن نموصع هذا الاشتراك؟

وبعبارات أخرى، أي نمط من التجرييد يمثله الجنس الأدبي؟
وأين يمكن بالضبط أن تحدّه (الجنس) بين العمل والأدب؟
هل يمكن أن نسمى السونية^(١) والمسرح جنساً أدبياً؟

إنه لمن النديهي أن هذين النوعين يرتكزان على نظام تعميم مختلف كل الاختلاف ولا يمكن أن نقارن بين النوعين لا في مستوى الانتشار، ولا في مستوى الفهم، وإن المعايير التي تحكم بتعريفهما هي من طراز مختلف.

ونتردد في الحالتين كليهما في الحديث عن جنس أدبي؛ علماً أن السونية مصنفة بين "الأشكال المحددة"، والمسرح مرتبط بالثلاث العريق الذي فرض على الأدب الغربي، وخصوصاً، بعد أن حدد "هيفل" في كتاب "علم الجمال". ولو حصل أن هناك بعض الاتفاق على تقسيم الأدب إلى أشعار حماسية وغنائية ودرامية؛ ليس هناك ما هو أكثر غموضاً من قيمتها متابعة. فضلاً عن أن هناك في الغالب تداخلاً مع نماذج أخرى ثلاثة (أفلاطون وأرسطو وديوميد) الذين يؤسسون هم أيضاً أعمالهم على "المحاكاة" (جينيت ١٩٧٩م).

٢-٤-٢ - عندما يتعلق الأمر بتحديد مستوى التجرييد الوسطي بين العمل والأدب، فإن مجموعة من المصطلحات الأخرى تزاحم مصطلح "الجنس" الأدبي، مثل: "فئة أساسية" عند (ويليك و وارن ١٩٧١: ٣٢٠)، و"نمط" عند (جينيت ١٩٧٩: ٧١)، و"صيغة شعرية" عند (جينيت ١٩٧٩: ٦٨)، و"شكل جمالي" عند (جينيت ١٩٧٩: ٧) و"شكل طبيعي" عند (تودوروف ١٩٧٨: ٥٠) و"ما فوق المعتاد" عند (زمتور ١٩٧٢: ١٦١) و" موقف أساسي للتشكيل" عند (فييتور ١٩٧٧: ٤٩١) و"الجنس الأدبي العالمي" عند (جينيت ١٩٧٩: ٦٩)، الخ.

إن عدم الاستقرار المصطلحي ذلك دليل على الأزمة التي يُسببها مفهوم الجنس الأدبي. ولئن صح أننا نستطيع تشكيل أنماط متنوعة

^(١) انظر: نظرية الأجناس الأدبية، ص ٢٤ وما بعدها.

من طبقات النصوص، إن ذلك ليس إلا مسألة معايير. فتترجح إذاً، التمييز بين عدة درجات من التجريد بين العمل الأدب يغطي كل منها ما يأتي بعده تسلسلياً.

حيث لن يكون الجنس الأدبي إلا واحدة من الك درجات، ويعترف ويليك ووارن بالفنان الأساسية وبـ"الأجناس" وبـ"الأشكال المحددة" (١٩٧١: ٣٢٥).

ونجد عند جينيت تحليلاً أكثر تعقيداً إلى "صيغ" و"أنماط" وأجناس" وأجناس ثانوية" (١٩٧٩: ٧٩) يستبدل بها في بعض الأحيان تقسيماً آخر "جنس عال" و"جنس" و"توزع" و"فرد"، ويمكن أن تتعدد التسلسليات المتشابهة إلى ما لا نهاية. ولكنها لا تقدم شيئاً لمعالجة الخلط العجيب الذي يسود في هذا المجال. فضلاً عن أن الحدود بين الفناد المختلفة محددة غالباً تحديداً شيئاً.

٤-٣- يحصل الجنس الأدبي على مضمونه من وسيطين متصلين: المكان المتميز الذي يحتله في البناء الأدبي، والمعايير المعتمدة لتصنيف النصوص. وإن تلك المعايير هي التي ستحدد الطبقة اتساعاً وفهمها.

ولكن الممارسة تواجه في هذا المستوى أيضاً صعوبات كثيرة. نرى في كل جنس أدبي مجموعة من المعايير التي هي، قليلاً أو كثيراً، مطردة وإجبارية، ومجموعة أخرى هي، قليلاً أو كثيراً، متوعة واختيارية، وبما أن القليل والكثير لا يمكن الاعتماد عليه في كل حال، فإن حدود الجنس الأدبي ستكون حتماً متضاربة. ونلاحظ من جانب آخر نقصاً في التكامل بين المعايير المختلفة؛ فهي ليست موزعة بطريقة متجانسة في كل الأجناس، بل هي تتبع من جنس إلى آخر مزيله بذلك ترابط المنهجية النوعية. فهي تارة معايير "شكالية" أو "إنسانية" أو "صيغية"، وهي تارة أخرى معايير "موضوعاتية" أو "ايديولوجية" أو "وظيفية". وبذلك يصبح من الصعوبة أن نقارن بين الأجناس وبالتالي لا ينبغي الحديث عن إنشاء ثبت واضح وتمام.

لم يبق لنا إلا أن نرى في الجنس الأدبي "شكلاً من تصوير الممکن الأدبي الذي يعمل بمثابة قاعدة لعدد من الأعمال" (زمتور ١٩٧٢: ١٦١) وأن نرضى بفكرة أن "الأجناس موجودة في مستوى عام مختلف، وأن مضمون هذا المفهوم يتختلف حسب وجهة النظر التي

اخترناها" (تودوروف ١٩٧٠: ٩).

٣- نموض وضرورة:

ينبغي أن نوضح أن مفهوم الجنس الأدبي الذي يستخدم غالباً، والذي لن نستطيع بصرير العباره أن نفلت منه هو أمر غير بدائي. وإن التصنيفات النوعية مهما كانت درجة التجريد فيها ليس لها إلا قيمة نسبية. وهي بالضرورة تصنيفات غير كاملة ومؤقتة.

ويمكن أن تفرض نفسها في لحظة معينة، ولكن ليس لها قيمة في نفسها "فوبيني ١٩٧٣: ١٢٣-١٢٤). هل ينبغي مع ذلك أن ننتصر لما يعتقده "كروتشه Crocc" الذي كان يرى أن هذا المفهوم النوعي لا يتناسب مع التعقيد المبدع في "الروائع"؟^(١) ...

وإذا كان كروتشه في عصر كانت فيه الريطوريقا قد أهملت، أفلح في جذب الانتباه إلى درجة صار معها النقد مدفوعاً إلى تعظيم وحدة العمل، فإن موقفه لقى معارضة شديدة، وقد ظهر ذلك في العقدين الأخيرين على الخصوص، بل إن قضية الأجناس شهدت أهمية قصوى بتحريض من المقاربات البراغماتية. إن النقاش المنصب على الأجناس الأدبية، وإن لم تعره كل العصور الاهتمام نفسه، كان على الدوام حامياً بقدر ما هو متعارض.

إن الأجناس الأدبية من القديم وحتى يومنا هذا، موضع نقاش ينصب على تعريفها، وعلى عددها، وعلى علاقتها المتبادلة، بل على وجودها نفسه ولم ينقطع ذلك أبداً (تودوروف ١٩٧٢: ١٩٣). وقد اختلط هذا النقاش بالتساؤل عن الأدب: لأن "إحدى أبرز الميزات ظهوراً لدراسة الأجناس الأدبية تكمن بالضبط في الآخر الذي يجبرها على تحفص التطور الداخلي للأدب" (ويليك ووارن ١٩٧١: ٣٣٠). لا ينبغي على دراسة الأجناس الأدبية أن تحجب العمل. ولكن ينبغي أن ننفادي الواقع في تطرف الجانب الآخر، ونحن ندافع عن وحدة العمل ضد أي تعميم.

إن النص لا يوجد وحده أبداً، إن له ملكية مشتركة مع مجموعة النصوص الأدبية وخصوصاً مع جزء من مجموعة تلك النصوص. ليس العمل مخلوقاً من العدم. إنه يجمع بين عناصر موجودة سابقاً في تأليفات مختلفة عن تلك التي سبقته.

^(١) المصدر السابق، ص ٥٤.

ويلاحظ ياؤس بروية ثاقبة أنه "لا يمكن أن نتصور عملاً أدبياً يتموضع في حيز من الفراغ الإخباري، ولا يرتهن بأي وضعية مخصوصة للفهم. وبهذا القياس، فإن كل عمل أدبي يفترض أفق توقع؛ أي مجموعة من القواعد السابقة لتجيئه فهم القارئ (الجمهور) وتمكينه من تلقٍ تقويمي".^(١٠) (٨١ - ٨٢: ١٩٧٠). إذا، لا نستطيع أن نتصور عملاً دون أن نموضعه بالنسبة إلى مجموعة من الثوابت التي نحصل عليها بطريقة التجريد. أن تحدث عن عمل، وأن نضع كلاماً على كلام، ذلك يفترض على الدوام ضرباً من النوعية.

وإن التزوق يمرّ دوماً عبر المقارنة مع أعمال أخرى. ويقتضي (حكم القيمة) الأدبي الرجوع إلى معيار ضمني، معيار يضم مجموعة الأعمال أو قسمًا منها. إن الجنس الأدبي مفترض سابقًا في تلقي العمل. إنه إذا، "تواضع يسمُّ كل قراءاتنا، وسيكون من الخطأ الظن أنه قد تم تجاوزه" (بيانيه Pleynet ١٩٦٨: ٩٥).

إذا لم يكن هناك ما يشبه الأجناس، فلن يكون هناك أيضًا لا "منعة" النص، ولا تعرف على العمل؛ باختصار لن يكون هناك عمل. ويقدم الجنس الأدبي، هناك في الطرف الآخر من النسق البراغماتي، وفي جهة إنتاج العمل، نموذجاً يستطيع المؤلف انطلاقاً منه أو لا يستطيع، أن يحقق ما يتضرر منه، ويقدم أيضاً مجموعة من القواعد أو التصرفات التي يمكن أن يتبعها أو يخالفها، ويقدم فرضيات يمكن أن يستغلها أو يهملها.

وكما يقول بارات Barat "إن الجنس باعتباره بنية تعاقدية للاتصال الاجتماعي، يؤمن تنظيمًا جيداً للمبادلات" (١٩٧٨: ١١).

إنه، إذا، يعالج السيرورة الاجتماعية للعمل، وهو بذلك "يشارك في الثقافة التي ولد منها" (بارات ١٩٧٨: ١١) أو أنه حسب ما يقول تودوروف "تتواصل الأجناس الأدبية عبر تداخل المؤسساتية مع المجتمع الذي تشيع فيه، وكأي مؤسسة، توضح الأجناس السمات المكونة للمجتمع الذي تتنمي إليه" (١٩٧٨: ٥) ...

وبذلك تبدو قضية الأجناس الأدبية: وهي قضية تتنمي إلى التأويلية بقدر ما تتنمي إلى الجمالية، وكأنها الوعي الأدبي للمجتمع، وتشترك هي نفسها في إدراج هذا المجتمع في استمرارية التاريخ.



^(١٠) المصدر السابق، ص. ٥٥

Chapitre X

Les Genres Littéraires

- 1- Bal (M) (E.A), Literaire Genres En Hun Gebruik, Muiderberg, Coutinho, 1981.
- 2- Barat (J-C), Théorie Des Genres Et Communication, Bordeaux-Talence, Maison Des Sciences De L'Homme, 1978.
- 3- Calvo (J.H.) "La Critica De Los Géneros Literarios", Dans P. Aullon De Haro (Ed), Introduccion A La Critica Literaria Actual, Madrid, Playor, 1984, Pp. 83-139.
- 4- Cohen (R.) "History And Genre", New Literary History, Xvii (1986), Pp. 203-218.
- 5- Corti (M), "I Generi Letterari In Prospettiva Semiologica", Strumenti Cri-Tici, Xvii (1972) Pp. 1-18.
- 6- Demersom (G) (E.A.) La Notion De Genre A La Renaissance, Genève, Slatkine, 1984.
- 7- Ducrot (O) Todorov (T), Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences, Du Langage paris, Seuil, 1472.
- 8- Fowler (A), Kinds Of Literature. An Introduction To The Theory Of Genres And Modes, Oxford, Clarendon Press, 1982.
- 9- Frye (N), Anatomie De La Critique, Paris Gallimard, 1969.
- 10- Fubini (M), "Genesi E Storia Dei Generi Letterari", Dans Critica E Poesia, Rome, Bonacci, 1973, Pp. 121- 212.
- 11- Genette (G), Introduction A L'Architexte, Paris, Seuil, 1979.
- 12- Genette (G) (E.A.) Théorie Des Genres, Paris, Seuil, 1986.
- 13- Hempfer (K.W.), Gattungstheorie, Munich, Fink, 1973.
- 14- Jakobson(R), Questions De Poétique, Paris, Seuil, 1973.
- 15- Jauss (H.R.), "Littérature Médiéval Et Théorie Des Genres", Poétique, I (1970), Pp. 79. 101.

- 16- Jolles (A), *Formes Simples*, Paris, Seuil, 1972.
- 17- Kibedi- Varga (A) *Rhetorique Et Litterature* , Paris, Didier, 1970.
- 18- Krauss (W), "Die Literarischen Gattungen", Dans *Essays Zur Franzosischen Literatur*, Berlin, Weimar, 1968,Pp. 5-43.
- 19- Pleynet (M),"La Poésie Doit Avoir Pour But...", Dans *Tel Quel, Théorie D'Ensemble*, Paris, Seuil, 1968, Pp. 94-115.
- 20- Scholes (E), "Les Modes De La Fiction", *Poétique*, 32 (1977), Pp. 507-514.
- 21- Todorov (T.), *Introduction A La Littérature Fantastique*, Paris, Seuil , 1970.
- 22- Todorov (T.), *Les Genres Du Dis cours*, Paris, Seuil, 1978.
- 23- Todorov (T.), *Mikhail Bakhtine. Le Principe Dialogique*. Paris, Seuil, 1987.
- 24- Vietor (K), "L'Histoire Des Genres Littéraires", *Poétique*, 32 (1977). Pp. 490,506.
- 25- Wellek (R,), Warren (A), *La Théorie Littéraire*, Paris, Seuil, 1971.
- 26- Zumthor (P.) *Essai De Poétique Médiéval*, Paris, Seuil, 1972.

□□

نموذجٌ اساسيٌّ لحالةٍ نحويةٍ

بِقَلْمِنْتِ إِلِيَّ مُوكَبِسِج

■ ترجمة: وليد السراقيبي ■

تقديم

تشكل هذه الدراسة سعياً نحو تأسيس نموذج للحالة نحوية، عبر التوفيق بين جملة الأنماط نحوية التي اقترحها كل من (فيلمور) و(نشيف). وقد طور هذا النمط الذي بين أيدينا عبر مجموعة من الدراسات في جامعة (جورجتاون)، وتم تطبيقه على جملة من اللغات أيضاً، فثبت صلاحته للتطبيق في اللغات جميعها.

إن نماذج الحالة نحوية التي اقترحها كل من (تشارلز. ج. فيلمور: ١٩٦٨ - ١٩٧١)، و(السن. ل. نشيف: ١٩٧٠)، و(جون. م. أندرسون: ١٩٧١) تشتهر بسلسلة من الاختيارات المترادفة والمتناقضة غالباً، بغية تأسيس نموذج حالة نحوية ما. وليس على المرء سوى قبول هذه النماذج المقترحة، أو إيجاد نموذج خاص يجسد الصفات الفضلى لكل نموذج منها.

إن القضايا الجوهرية التي ينبغي التفكير عنها لدى دراسة أنماط حالة نحوية ما، هي:

- ١- ما هي خصائص البنية العميقه المقترحة؟
- ٢- ما عدد الحالات نحوية المستخدمة؟
- ٣- كيف يتم تجميع هذه الحالات بغية إيجاد إطار حالة نحوية ما؟
- ٤- ما الشروط الواجب توافرها لاستقاق نمط فعلى من نمط فعل آخر؟

٥- إلى أي مدى يتم تطوير نظرية العامل الداخلي لتبيّن الانزياح الآني لعدد محدود من الحالات نحوية للبنية السطحية؟

ولما كانت هذه الأنماط المفترضة لا يجيئ واحد منها عن الأسئلة السابقة، وعلى مستوى واحد من الكفاية، قامت محاولات لتشكيل حالة نحوية تتبع بين أفضل الآراء لكل من (فيلمور، وتشيف، وأندرسون).

وطور هذا النمط عبر سلسلة من الدراسات التي أجريت في جامعة (جورج تاون)، وأطلق عليه اسم (نمط منشأ الحالة نحوية). وأكد التطبيق العام لهذا النمط على جملة من اللغات، أنه نمط فعال في كل لغة من اللغات.

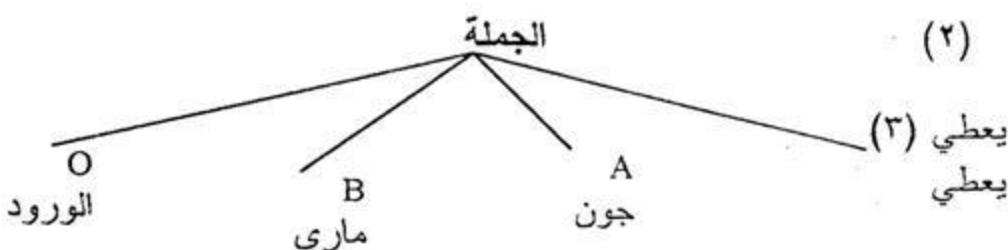
١- البنية العميقه

إن البنية العميقه لهذا النمط هي انعكاسات دلالية تقدم محتوى افتراضياً لعبارة لا مظاهر شكلية لها، من زمن، أو هيئة، أو صيغة إنكارية. كما أنَّ في انعكاسات علم الدلالة التوليدية تتألف البنية العميقه من المسند إليه (S)، و فعل رئيسي واحد (مسند V)، إلى جانب فضلة واحدة أو فضلتين أو ثلاثة فضلات (NPS).

وتختلف البنية العميقه عن الدلالات التوليدية، ذلك أنَّ الفضلات (NPS) يمكن استبدالها بحالات نحوية. ويمكن للحالات نحوية أن تتنظم في ترتيب متسلسل متميّز. فالبنية للجملة (١) يمكن تقديمها في النمط (٢).

(١) يعطي / جون / ماري / الورود

O B A



ولما كان الفعل هو العنصر الرئيسيُّ الذي يحدّد زمن الحالة نحوية ونوعها، فإن المسند إليه (S) ليس أداة ربط بين الفعل والحالات المحتملة. ثم إنه -أي المسند إليه- يحوّل الفعل إلى بنية مفردة. وتمثل -حينئذ- حالة الإطار الفعلى البنية

العميقة تمثيلاً تماماً، كال فعل (يعطي + A + O). وهذه البنى تمثل تماماً تلك الدلالات التوليدية، إلى حد دفع أحد علماء اللغة إلى أن يقول: "إذا لم تحرز الحالة نحوية تميّزاً عبر الزمن، فيمكن عدّها انعكاساً خاصاً لعلم الدلالة التوليدي" (وايت بولينجر ، ١٩٧٥ : ٥٥٠).

وبالبنية المفترضة- من حيث الجوهر - هي تلك البنية التي اقترحها. (فيلمور) عام ١٩٧٠، وفصل القول فيها (كوك) عام ١٩٧١ . ب)، وهي على العكس من النموذج الذي قدمه (فيلمور عام ١٩٦٨)، وذلك أنَّ ليس فيه عنصر شكلي مستقلٌ، على الرغم من أنَّ (فيلمور) افترض عام ١٩٧١ أنَّ الحالات الشكلية يمكن تقديمها على أنها مسانيد (جمع مسند) منسقة تسلقاً دقِيقاً، وعلى العكس من نموذج (فيلمور) لعام ١٩٦٨ الذي ليس في بنيته العميقية أشباه جمل، أكد (فيلمور) ذلك في نظريته فيما بعد (١٩٧٧ : ٦، ١٩٧٥ : ٦).

ولم ترتب البنية -في نهاية المطاف- من اليمين إلى اليسار، على حسب ما اقترحوا في نموذجهم لعام ١٩٦٨، ولكنها رتبت من اليسار إلى اليمين ابتداء من الحالة نحوية الأعلى الثانية لل فعل، الأمر الذي يسمح بتطبيق الشكل المبسط (الفعل- شبه الجملة 'الفضيلة')، تبديلاً لقاعدة، بقاعدة تشكيلاً المسند إليه.

وهناك عدة مزايا عند استخدام البنية الدلالية التوليدية المصنفة، أولها العناصر الشكلية، من زمن، وهيئة، ونفي إنكارى، وذلك بغية الوصول إلى الأفعال التي يمكن لنا أن نضيفها إلى البنية على أنها مسانيد رئيسية، إلى جانب كل الافتراضات ضمن إطار هدفهم.

ثانية: يمكن تحليل الفعل الرئيسي في المسألة إلى محمولات متناهية في الصغر؛ فعلى سبيل المثال يمكن تمثيل الفعل المعجمي (يعطي + O + B + A) تمثيلاً سبيلاً (O و B) و (A، Come About L Have). ويمكن -أخيراً- إعطاء البنية الدلالية التي تتضمن كل الافتراضات والعناصر الشكلية، والبنية السطحية التي يمكن استنقاها من أسس حقيقة.

وقد أحكمت البنية العميقية لهذا النموذج لتكون كافية دلائلاً فيما إذا تضمنت كل مضامين الجملة. وكلها -من الناحية الاشتفافية- متناسبة فيما إذا أمكن أن تؤدي دور القاعدة الدلالية لاستنقاقة البنية السطحية من الجملة.

١- ثبت الحالات نحوية.

يشير مصطلح "الحالة نحوية" في النحو التقليدي إلى الأشكال التي تتخذها الحالة نحوية في البنية السطحية، ويشير -قواعدياً- إلى الوظائف الأساسية من غير النظر إلى البنية السطحية. ووظائف الحالة نحوية هي علائق دلالية متباينة مع البنية العميقـة. فكل من مصطلحي (ال فعل) و(الفاعل) يشير إلى روابط متباينة مع البنية السطحية. والأسس العامة لثبت الحالات نحوية -وفقاً لاقتراح (فيلمور ١٩٧٥: ٥)- والحال كما ذكرنا وهي:

أ- قليلة العدد.

ب- تلتقي مع التصنيف اللغوي للفعل.

ج- تشمل اللغات كلها.

ولكن (فيلمور) رغب في الوقت نفسه (١٩٧٥: ٧) في أن تشمل الاستفسارات الأساسية جميع الحالات التي لا إجابات لها، وهي:

أ- ما التصنيف الصحيح للحالات نحوية؟

ب- كيف يتم تحديد هذه الحالات؟

ج- كيف نميز -من حيث المبدأ- بين اكتمال هذه الحالات وعدم اكتمالها. وللإجابة عن السؤال الأول صنف (أندرسون: ١٩٧١) أربع حالات، ووضع (فيلمور: ١٩٦٨) ست حالات، وسجّل (تشيف: ١٩٧٠) سبع حالات، فيما صنف (فيلمور: ١٩٧١) ثانية حالات، بل ربما صنف عشر حالات وهذا الاختلاف في التصنيف يشير إلى اختلاف السبيل التي اتخاذها نحويون في توزيع سلسلة الحقائق الدلالية. وأخيراً تصنیف الحالات نحوية يستند إلى الإجابة عن مجموعة من الأسئلة الأولية الآتية:

١- هل الظروف الآتية وال المباشرة تدخل في تصنیف كامل؟

٢- هل يحدّد الظرفَ حيز مكاني؟

٣- هل تخضع حالة المفعولية بكل أنماط الحالات نحوية؟

٤- هل الأداة افتراضية، أم أنها مجرد حالة نموذجية طوعية تقترب بأفعال سلوكيـة؟

إن الحالات النحوية المقترحة حالات لا يوحي بها التكافؤ الدلالي للفعل، ويستعمل منشأ النموذج خمس حالات مفترضة في انتقاء الترتيب التمازلي للفاعل، وهذه الحالات هي:

١- الأداة A (Agent).

٢- المجرب E (Experiencer).

٣- التعديبة B (Bene Factive).

٤- المفعولية O (Object).

٥- الظرفية L (Locative).

إن نمط الحالات هو حالات لا يوحي بها التكافؤ الدلالي للفعل، فقد أضافوا إلى ما تقدم: الزمن، والأداة، والطريقة، والسبب، والهدف، والنتيجة، والظرف، النمط، والإفادة. وتحدد الحالات النحوية بالمصطلحات النموذجية الآتية:

أ- الأداة (A): وهي حالة يستدعيها الفعل الحركي، مع أن الأداة -نمطياً- هي الفاعل الموجد للحدث، ويمكن للأسماء الجامدة أن تكون أدوات.

ب- المجرب (E): حالة يستدعيها فعل تجريبي، والمجرب هو الشخص الذي يسرّ غور الإحساس والعاطفة، وتنوعي، والتواصل.

ج- التعديبة (B): حالة يستدعيها فعل متعدّ، وهي حالة من يمتلك الفاعلية، أو هي جزء لا دور له في التغيير أو التملك.

د- المفعولية (O): حالة لابد من وجودها مع أي فعل، والمفعول هو الموضوع الحيادي الأساسي للحالات، سواء أكانت حالات عملية، أو فعلًا يصف حدثاً.

هـ- الظرفية (L): حالة نحوية يستدعيها فعل ظرفـي، ويقتصر على حيز مكاني، وهي تشمل الظروف الحالية، المباشرة.

١٣- أنماط الفعل.

لا ينطبق نظام الحالة نحوية انتظاماً كلياً على عدد الحالات نحوية، ذلك أنه وضع نموذجي لوظائف دلالية متباعدة. ثم إن أطر الحالات نحوية هي ترتيبات إعرابية تتجمّع عنها وظائف الحالة نحوية. ويعتمد نظام الحالة نحوية في حيز كبير منه- النهج المتبوع في ترتيب وظائف الحالة نحوية ضمن أطراها. وتصاغ مبادئ تشكيل أطر الحالات نحوية في هذا النموذج - النموذج الفعلي - على النحو الآتي:

- أ- يتتألف كل إطار حالة من: فعل، وحالة، أو حالتين، أو ثلاثة حالات.
- ب- لا تتكرر الحالة نحوية أكثر من مرة واحدة داخل إطار الحالة عدا حالة المفعولية.

- ج- حالة المفعولية حالة إيجارية (جروبر ١٩٧٦: ٣٨، وأندرسون ١٩٧١: ٣٧).
- د- المجرب والمعدية والظرفية: حالات منافية بشكل تبادلي (تشيف: ١٩٧٠).
- هـ- يختار الترتيب الهرمي للحالات المرتبة من اليسار إلى اليمين في حالة الفاعلية والمفعولية.

وأطر الحالات الناجمة عن تطبيق هذه الأسس تشكل ٤×٣ قوالب لأنماط الفعلية. فتصنف الأفعال - عمودياً - بحسب الأفعال الحالية والتطورية. بينما تصنف الأفعال - أفقياً، على أنها أسس لأفعال تجريبية أو متعددة أو ظرفية ويبين الشكل (١) الأنماط المحتملة للأفعال:

Figvre1 منشأ أنماط الفعل:

Verbstynes	Basic Verbs	Exnerientiul	Benefactive	Locative
	Os	E,Os	B,Os	Os,L
1-State	Betall	Like	Have	Bein
	O	E,O	B,O	O,L
2- Nrocess	Die	Enjoy	Aqvier	Move,Iv
	A,O	A,E,O	A,B,O	A,O,L
3- Action.	Kill	Say	Give	Nut

وقد حللت الأفعال مبدئياً إلى أفعال حالية، أو تطورية، أو حداثية:

■ نووج أساسي حالة خوبية ■

١- تعبّر أفعال الحالة عن وضع الحالة النظري. ولم تتلبّس الإفعال الحالية في اللغة الإنكليزية بمظاهر تطوري، أو إلزامي، ومثال ذلك الجملة:

Johmistall.

Johnisbeingtall.

Betall, John.

فهي ليست معادلة للجملة:

ولا للجملة:

٢- وتعبر الأفعال التطورية عن حدث لا أدّة معبرة له، وتتسم الأفعال التطورية نفسها بمظاهر تطوري، ولكن لا إلزام فيه، مثال ذلك الجمل:

Johndies,

Johnisdying,

Die, John.

٣- وتعبر الأفعال الحدثية عن حدث له أدّة تؤثّر فيه، وفي اللغة الإنكليزية أفعال لها كل من المظاهر العلني والإلزامي، مثال ذلك:

Johnbuilds Houses,

John Is Building Houses,

Build Houses, John.

إذا كان الفعل حالياً فإن مرجعه إلى الشق الأول من المخطط، ويشار إلى الحالية (O-Casc) بـ(Os). وإذا كان الفعل تطوريًّا فمرجعه إلى الشق الثاني من المخطط، وليس له أدّة شكّلية يشار بها إليه. وإذا كان الفعل حديثاً فمرجعه إلى الشق الأخير من المخطط، وله أداته الحالية ضمن إطار الحالة.

وصنفت الأفعال -من بعد- ضمن حقول -دلالية خاصة، فالأفعال الأساسية تستعمل الحالة (A) و (O) فقط، وتعامل الأفعال الإجرائية مع داخلية الإنسان، وتشمل الحالة (E). وتعامل الأفعال المتردية مع التملك وتحوّل التملك، وتشمل الحالة (B). بينما تتعامل الأفعال الظرفية مع الظرفية والمكانية وتشمل الحالة (L). وتبّرز المضاعلات الرئيسية عبر الإطارين المزدوجين (Os)، ويمكن تفسير ذلك من قبيل إفساح المجال لمثل هذه الأطر، وعلى سبيل المثال:

Be + N, + [— Os, Os] + تصبح, [— O, O], O

ويصير إلى:

A , + [— A, O, O]

على أنها حالة محتملة في نظام الأنماط الفعلية.

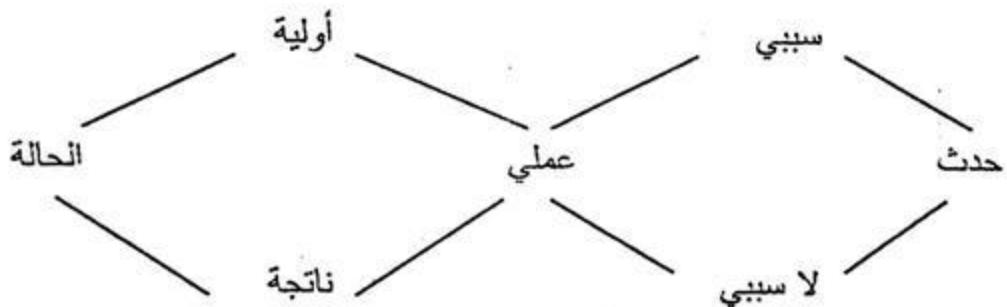
٤- الاشتقاء،

بما أنَّ أفعال اللغة قد صنفت إلى أطر حالية داخل وحدات محددة ضمن المخطط، فإنه يصبح واضحاً أنَّ هناك مجموعة متصلة من الأفعال التي ارتكزت -في الغالب- إلى الجذر التصريفي نفسه، وهذه الأفعال المتراكبة تضم -في الغالب- حالة التحول وأشكالاً متعددة، مثال:

- A) The Soup Is Thilk State Bethilk + [— Os]
- B) The Soup Thilkens Process Thilken, Tv. + [— O]
- C) Max Thickens The Soup Action Thilken, Tv. + [— A,O]

فمن أجل هذه المجموعة المتراكبة من الأفعال، فإنَّ ما يحتاجه هو النظام الاشتقاء الذي يؤدي إلى أن يكون فعل واحد من المجموعة هو الأساس في شرح كيفية اشتقاق الأفعال الأخرى من المجموعة، مما سيسهل المعجم غاية التبسيط. والنظام المقرر في النمط المخطط هو نظام غير مباشر استند إلى تصنيف (تشيف ١٩٧٠ : ١٣٢) الذي يربط بين الأفعال الأساسية والوحدات الاشتقاء. وهذا النظام مبين في الشكل (٢).

Figure 2: The Derivational System.



١- الأولي: يضاف إلى حالة الفعل ليشكل أفعالاً متطورة، ويغير المسند -في البنية المنطقية- عن وجهته، بالإضافة إلى حاته الفعلية، مثال:

Bethilk + Inchoative = Thilken, Iv. (=Come About, Bthick)

٢- الناتج: يضاف إلى الأفعال التطورية ليشكل الحالة الفعلية. وفي هذه الحالة يغير المسند إلينه (المنحي جانباً) ويطرح من الفعل التطوري.

مثال: Break, Iv. (=Come About, Bebroken) + الناتج = Bebroken

٣- السببية: تضاف إلى الأفعال (التطورية التشكيل أفعالاً ذات أحداث متسللة. ويضاف في البنية المنطقية المسند (Cavsc) إلى الفعل التطوري.

مثال:

Break, Iv + Cavsc = Breaktv. (=Cavsc, Break, Iv)

٤- الlassibbietة: تضاف إلى الأفعال التطورية لتشكل أفعالاً تطورية، وينحى في هذه الحالة المسند/السبب من الفعل العملي، مثال:

Wash, Iv + Wash, Iv (= Wash, Iv والسببية)

ويفرض اتحاد نظام الاشتغال اللامباشر على المحلل ضرورة اختيار الشكل الأساسي من أية لائحة من ترابط الأفعال التي اشتملت من لائحتها أشكال أخرى. وتعتمد معايير الاختيار على علم الصرف، أو على البنية اللغوية للجملة.

وقد ميّزت -في اللغة الإنجليزية- الأنماط الحالية من الأنماط اللاحالية من خلال التحليل الصRFي، فالشكل الأبسط صرفيًا هو الشكل الأساسي، فمثلاً:

Thick Thick, With Thickbasic, Break Broken, With Break Basic.

وميّزت أنماط الأفعال التطورية من الأنماط العملية من خلال المعيار التركيبـي فأعطي مقعد جناسي ولا زمان، فالنمط اللازم للفعل هو الأساسي إذا كان لازماً حقيقةً، فعلى سبيل المثال:

Break, Iv \ Break, Tv. With Break, Iv.

هو الفعل الأساسي إذا كان لازماً حقيقةً مثال:

Break, Tv. With Break, Iv.

هو الأساس.

The Window Broke.

إن شكل الفعل المتعدي هو الأساسي إذا كان الفعل اللازم فعلًا غير لازم حقيقةً، ويطلب ظروفًا سلوكيةً، مثال:

Wash.Iv.\ Wash.Tv.

ويكون الفعل (Wash) في هذه الحالة هو الأساسي:

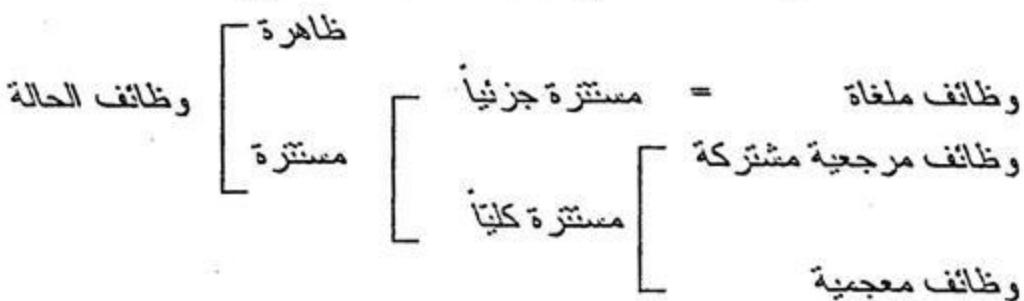
The Sweeter Washes (Easily)

يكون توجه الاشتقاء - طبقاً لآراء (جون ليونز: ١٩٦٨ - ٣٦٧) من اللازم إلى المتعدي، وليس من المتعدي إلى اللازم غير الأصلي. ولما كان الشكل الأساسي معروفاً، فإن النمط الأساسي يقدم عبر أنس معجمة، وتشكل أنماط أخرى من اللاتحة عن طريق إضافة اشتقاء إلى النمط الأساسي.

٥- وظائف الحالة المستترة:

ينبغي على المحلل - عند عزو أطر الحالة إلى تعابير خاصة - أن يعي أن هناك غير ما واحد من التوافقات بين (Nps) في البنية السطحية، والبنية العميقية. إلا أن ما يستدعيه النموذج هو نظرية: كيف ومتى ينبغي أن تتحى الحالة الأساسية من البنية السطحية؟ وتصنف وظائف الحالة تصنيفاً ظاهراً أو مستتراً مع الأخذ بعين الاعتبار البنية السطحية، كما في الشكل ٣.

وظائف الحالة في البنية السطحية الشكل (٣)



وتكون وظائف الحالة إما مستترة أو ظاهرة في البنية السطحية. وتتكرر الوظائف الظاهرة في البنية السطحية في الجمل البسيطة الفاعلة دائماً، بينما تكون الوظائف المستترة متتحية في البنية السطحية في بعض الأحيان، أو دائماً.

ويمكن أن يكون الاستثار كلياً أو جزئياً، ويكون الاستثار الجزئي للوظيفة موجوداً في البنية السطحية حيناً، ومتاحاً حيناً آخر، ويطلق عليها عندئذ اسم (الوظائف المنهاة) مثال:

Mother Is Cooking (Dinner)

يمكن تصنيفها على النحو الآتي :

(عن فيلمور ١٩٦٨ : ٢٩) Dele Table A,O - TV,+ [-----]

والوظائف المستترة هي الحالات التي لا تظهر في البنية السطحية على الرغم من أنها جزء من التكافؤ الدلالي للفعل، بينما تتضمن الوظائف المستترة كلياً وظائف مرجعية ووظائف معجمية.

وللوظائف المرجعية إسهامان في البنية العميقه؛ ذلك أنهما يُشيران إلى الشخص نفسه أو الشيء نفسه، وكلما كانت الوظيفتان مرجعيتين في البنية السطحية، فإنهما تتلقيان فهما مخصوصاً في البنية السطحية. وقد اقتبست نظرية الوظائف المرجعية هذه من كل من (فيلمور: ١٩٧٠، وكوك: ب ١٩٧١).

مثال:

John Went To Chicago,

ذلك أن (جون) هو الأداة والمفعول المسئر، فلا تتحل على أنها:

[A , L]

كبنية سطحية يمكن التدليل عليها، ولكن تحمل على أنها.

[- A, O, L] A=O.

و ضمن إطار الحالة، فالوظائف المستترة كلياً، والوظائف ذات الترتيب الأدنى لكلا الوظيفتين الجوهرتين، يشار إليها بـ^(*). والعلة: لم يُمْيزَ الوظائف المستترة كلياً بعد الإطار؟ لوحظ أن الترتيب الأدنى للوظيفة المرجعية لا يمكن له أن يظهر في البنية السطحية، حتى كضمير انعكاسي، ذلك أن الانعكاس السطحي هو ظاهرة سطحية تظهر أن الوظيفتين غير مرجعيتين.

أما الوظائف المعجمية فهي الوظائف الحالية التي تجسّد في شكل فعلٍ سطحي. وبما أن الحالة عورضت بالفعل فإنها لا تظهر على نحو عادي، وإذا ما ظهرت فإنها تظهر كوظيفة ثانية لوظيفة سبق التعبير عنها بالفعل. وقد اقتبست هذه

النظرية في البنائية عن (فيلمور: ١٩٧٠، وكوك ب ١٩٧١، واقتراحها (تشيف ١٩٧١: ١٤١) مثال:

John Watered The Lawn.

حيث أن (Water) = وضع ماء عليه، فهي لا تحل على أنها

+[-A, L],

كبنية سطحية يشار إليها، ولكن على أنها:

+[-A, O*, L] \ O - Lex.

فالحالة الظرفية يمكن لها أن تصنفت معجمياً أيضاً، مثال:

+ [-A, O],

ولكن على أنها + [-A, O, *L] \ L - Lex.

ويتمتد التطور المعجمي إلى الحالات الشكلية، كما هي الحال في الأفعال الآتية:

يرمي - يقبل - يصفع.

الخاتمة:

إن النموذج التشجيري للحالة نحوية هو النموذج الذي يمثل البنية الدلالية لكل تركيب، بلغة الفعل الأساسي. وقد استدعي التكافؤ الدلالي هذه الحالات:

١- تتألف البنية العميقية من (Subject = S) مهمين على (الفعل = V)، إضافة إلى حالة أو حالتين أو ثلاث.

٢- تتضمن لائحة الحالات: الأداة- المجرب- التعدية- المفعولية، الظرفية. وحالة المفعولية حالة لازمة مع كل فعل؛ فالحالات العملية والظرفية، والتجريبية، والتعدية، حالات تبادلية عموماً.

٣- تشكلت الأنماط الفعلية من حالات رتبت في 4×3 مخططات لأشكال الحالات.

٤- ترابطت - صرفيًا - أشكال الفعل مؤلفة مجموعة إلى جانب شكل جوهري واحد وأشكال أخرى مأخوذة عنه عن طريق وحدات اشتراكية.

٥- تستخدم نظرية نظم الحالة المستترة إلى جانب النظم الملغاة، والنظم المعجمية في الكشف عن استثار نظام محدد في البنية السطحية.

٦- استخدم هذا النمط في إكمال رواية همنغواي (*الشيخ والبحر*) فشملت (٥٠٠) تركيب، وقسم النص إلى تراكيب مفردة، ولسبب إطار الحالة إلى كل تركيب، وصنفت الأفعال -عندئذ- وفقاً لأطر الحالة. وأثبتت أطر الحالة -عموماً- أنها ضرورية وكافية لتصنيف الأفعال التي صودفت في النص، كلها، وأظهرت الاستخدام الواسع للنمط في النص القصصي من جهة أن الأفعال نفسها تطبق في أطر حالات مختلفة لتفسير اختلاف المضمون الدلالي الشامل، ووحدث من جهة أخرى عدة تعابير سطحية أخرى لها الانعكاس الدلالي التحتي نفسه. وطبق هذا الإطار على نطاق واسع في اللغة، كاللغة الإسبانية، والفرنسية، والهولندية، والألمانية، والصينية واليابانية. ويطبق -حالياً- على لغات أخرى. وقد أوضح تطبيق النمط على لغات عدة أن تحليل الحالة يسفر عن التمايز في الفكر التحتي للغات البشرية، بالرغم من تأكيد الاختلافات في أنماط التعبير. ويؤمل أن يؤدي استمرار البحث في لغات عدة، وباستخدام نماذج مماثلة، أن يؤدي إلى التواصل القائم بين الثقافات في ترجمة اللغة وتعليمها.

المراجع:

- ١- أندرسون، م. جون ١٩٧١. *قواعد الحالة: نحو نظرية ملحية*. كمبريدج، إنكلترا. طبعة جامعة كمبريدج.
- ٢- بولينغر، دوايت ١٩٧٥. *ظواهر اللغة* (الطبعة الثانية)، نيويورك، هاركورت، برنس، جوفانوفيتش،
- ٣- تشيف، ل. والاس ١٩٧٠. *معنى اللغة* وبينها، شيكاغو، إلينوز، طبعة جامعة شيكاغو.
- ٤- كوك، أ. والتر، س. ج ١٩٧١، *قواعد الحالة كثيبة في تحليل (الأساسي)* جورج تاون، إصدارات جامعة جورج تاون في اللغة واللسانيات، ٩-١٠٢، وشنطن، دس، طبعة جامعة جورج تاون.
- ١٩٧١ ب. تطورات في قواعد الحالة ١٩٧٠، بحوث جامعة جورج تاون في اللغة واللسانيات، ٢، ١٠ - ٢٢.
- ١٩٧٢ أ. مجموعة قضائياً لتحليل قواعد الحالة، مطبوعات جامعة جورج تاون في اللغة واللسانيات.

- وظائف الحالة المستتره: مطبوعات جامعة جورج تاون في اللغة واللسانيات، ٧-٥٢.

- ١٩٧٢ ب. مخطط قواعد الحالة. بحوث جامعة جورج تاون في اللغة واللسانيات، ٦٠-٥٢.

- ١٩٧٢ ب: النموذج الأساسي للحالة التحوية، نقد الشكل والمعنى التحويين عند بلاتس، اللهجة الأمريكية، (١٩٧٠، ٢٦٢-٢٧٧).

- ١٩٧٤، قواعد الحالة والدلالة التوليدية. بحوث جامعة جورج تاون في اللغة واللسانيات، ١-٢٨.

- فيلمور ، شارلز ج ، - ١٩٦٨ الحالة من أجل الحالة، ضمن: نظرية لسانية كلية تحرير: إمون بلاتش، روبرت هارمز ، ١-٨٨، نيويورك، ن، واي، هولت، رينهارت، وونستون.

- ١٩٦٩، نحو نظرية جديدة للحالة، ضمن: دراسات حديثة في الإنكليزية، حررها: ديفيد ريبيل، وسانفورد سكان، ٣٩١-٣٧٥، انكلورود كليف، ن. ج، برنتليس هول،.

- ١٩٧١. بعض قضائياً قواعد الحالة. ندوة الدائرة المستتره لجامعة جورج تاون في اللغات واللسانيات، حررها: ريتشارد، ج، و. برين، م. ج، ٣٥-٥٦. واشنطن - د. م، طبعة جامعة جورج تاون.

- ١٩٧٥. أوليات قواعد الحالة: بنية اللغة والمعنى، طوكيو، اليابان، شركة سانسيت للنشر.

- ١٩٧٧. الحالة من أجل الحالة مرة أخرى، ضمن: النحو، والدلالة، مجلد ٨، العلاقات التحوية، حررها: بيتر كول، جيرول م. سادوك، نيويورك، ن، واي، المطبعة الأكاديمية، ٥٩-٨١.

- جروبر، جيفري، م. ١٩٧٦. البنية المعجمية في النحو والدلالة، أمستردام، هولندة، مؤسسة شمال هولندة للطباعة.

- ليونز، جون، ١٩٦٨. مدخل إلى اللسانيات النظرية، كمبريدج، إنكلترا، طبعة جامعة كمبريدج.

- بلات، جون، ت ١٩٧١: الشكل النحوي والمعنى النحوي، رأي فيلمور في مضامين حالة البنية العميقة، أمستردام، هولندة، مؤسسة شمال هولندة للطباعة.

لَا شئ يوافِ ذارِجَةِ الْمَكْلَمة

حوار مع أعضاء الوفد الصيني
للاتحاد العام لكتاب الصين

■ أجرت الحوار: عزيزة السبيسي ■

الزيارة الأخيرة التي قام بها وفد كتاب جمهورية الصين الشعبية إلى سوريا كانت فرصة سانحة للتعرف على واقع الأدب الصيني الذي لا نعرف عنه إلا القليل ومرد ذلك إلى ضعف الترجمة عن الأدب الصيني، مجلة الآداب الأجنبية اشتتمت فرصة وجود الوفد وأجرت معه حواراً مطولاً عن واقع الأدب الصيني وأبرز التحولات التي شهدتها خلال السنوات الأخيرة:

التعرّيف بأعضاء الوفد:

الشاعر : ويتشي لن، نائب رئيس الاتحاد العام لكتاب الصين له عدد كبير من الأعمال الشعرية أهمها:

البحث عن أم الشمس : ديوان شعر

القلب : ديوان شعر

غابات حلم : ديوان شعر

بالإضافة إلى عدد كبير من القصائد الشعرية وأهمها قصيدة: لباس الطيور . وهي قصيدة طويلة لها أهميتها الفكرية والنقدية. وتترأس في معظم جامعات الصين لأنها تعكس الواقع الأدبي والنقدية الصيني المعاصر .

الروائية الدكتورة : ماروي فانغ، من مواليد عام ١٩٤٢

وهي أستاذة في جامعة نناندونغ تدرس الآداب الكلاسيكية وهي قاسية وروائية، أهم أعمالها الروائية (العين الزرقاء والعين السوداء) ورواية (عين السماء) ومجموعة نثرية تحت عنوان (سموعات ومرئيات) بالإضافة إلى أربع مجموعات في البحوث والدراسات الأدبية، وتحليقات على مجموع القصص الكلاسيكية الصينية.

النافذ والقاص : باي تشونغ رن، من مواليد عام ١٩٣٦: نائب رئيس تحرير مجلة (آداب وقوميات) وهو ناقد أدبي مشهور في الصين، له أعمال أدبية كثيرة من ضمنها تعليقات على أعمال الأقليات القومية الأدبية، كذلك يكتب القصة والرواية.

* من المعروف أن الأدب الصيني هو أدب عريق، أدب إنساني، أدب فضية، ما هي الخصوصية التي يملكها الأدب الصيني ويفدمها إلى الأدب العالمي سواء على صعيد المضمون أو الأسلوب؟

* الأدب الصيني له تقاليد عريقة ومتعددة ومنذ الانفتاح الصيني على العالم طرأ تغيرات حقيقة وبعضها جذري على صعيد الحياة الاقتصادية والاجتماعية، فقد شهد المجتمع الصيني تحولات كبيرة تحت نظرية الاشتراكية وتعتبر الصين حالياً مركز نقل النظرية الاشتراكية كذلك فإن الصين لا تزال تحت زعامة الحزب الشيوعي الصيني، وهي في الوقت نفسه تمارس سياسات التحويل والانفتاح على العالم، وتبذل الصين جهوداً حثيثة لتحقيق التواصل الثقافي مع العالم، ومنذ عام (١٩٨٠) حقق البناء الاقتصادي في الصين منجزات كبيرة انعكست وبالتالي على واقع الأدب الصيني، الأدباء في الصين يرثون تقاليد أجدادهم في الأصالة وكذلك في الوقت نفسه يتمتصون من مختلف الأساليب والاتجاهات للإبداع الأدبي في العالم، فمعظم التيارات الأدبية والاتجاهات الإبداعية الموجودة في العالم موجودة في الصين، وللأدب الصيني ميزات خاصة متصلة بالعادات والتقاليد، وهو مسرح من أجل خدمة الشعب وقضايا العادلة ونحن نسعى إلى كتابة أعمال أدبية جيدة من أجل تنقيف وتوحيد جماهير الشعب من جهة وإعطاء صورة للعالم عن المذاهب الأدبية والفكرية التي نجسدها في أدبنا.

* هذا يعني أنه لا يوجد أية مخاوف على الأدب الصيني من الانفتاح؟

٠٠ كما ذكرنا تمارس في الصين سياسات تغيير وافتتاح، ولكن هذا لا يمنع من وراثة كل ما هو جيد ومفيد لنورث أيضًا كل ما هو جيد ومفيد، فالأدب الصيني الكلاسيكي هو أدب ممتاز وعربي ونحن نورثه ونذوره لأجيالنا كي تستفيد منه، فهو غذاؤنا وأي إبداع أدبي جيد لابد أن يرتكز على تقاليدنا وعراقتنا وخصوصاً الفلسفة الصينية، وإن الكلمة التي ألقاها الزعيم الصيني (ماوسى تونغ) في إحدى الندوات الأدبية لا تزال مرشدة لأدبائنا فخدمة الشعب وخدمة القضية هي الاتجاه الرئيسي لأدباء وكتاب الصين.

* الرواية، القصة، الشهر، المسرح، هذه عناصر الإبداع الأدبي، برأيك أي هذه الأنواع يطغى على الآخر في الأدب الصيني ويرز كأهمية متفردة؟

٠٠ نظراً لانتشار المجالات على نطاق واسع في الصين فإن المقالات التثوية هي الأوسع انتشاراً وهذه المقالات لها شعبية كبيرة من القراء لأنها تعتبر من التقاليد الأدبية في الصين هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن هذه المقالات التثوية تعالج الواقع الحياتي المعاش وتتوجه إلى الفئات العامة من الشعب وقد برز في الصين عدد كبير من الأدباء لهم باع طويلاً وخبرة في النثر، هذا الجنس الأدبي أدى إلى ظهور كاتبات نثر وأديبيات في الصين، ومنذ عام ١٩٩٠ شهدت الحركة الأدبية نشاطاً ملحوظاً في القصة والرواية فتشتري في الصين سنوياً من (٨٠٠ إلى ١٠٠٠) رواية ومعظم هذه الأعمال الروائية تحول إلى مسلسلات تلفزيونية، أي أن هناك تواصل تام بين الإبداع الثقافي والإعلام. هناك رواية مشهورة جداً في الصين للكاتب الكبير (لاوشو) تحت عنوان (أربعة أجيال في أسرة واحدة) قد تحولت إلى عمل درامي وتابعه جميع أبناء الشعب في الصين لأنه يمثل مقاومة الشعب الصيني للعدوان الياباني على أراضيه، هذا بالنسبة للقصة والرواية أما بالنسبة للمسرح فهناك في الصين أعمال مسرحية هامة ومن المعروف أن قدماء الصين كان لهم باع طويلاً في المسرح الإمامي والمسرح الأوبرالي أما مسرحيات اليوم فهي تمثل الواقع وتكتب من أجل القراءة والتمثيل أي الإمتاع والمؤانسة.

* بالنسبة لي لا يمكنني أن أميز بين أدب المرأة أو أدب الرجل ولكن هناك الكثير من الإدعاءات حول الأدب النسائي، فلأن هذا الأدب من الأدب الصيني؟ وما هي نسبة النساء الأديبيات في اتحاد الكتاب؟

عن هذا السؤال أجابت الدكتورة: ما روي فانغ،

٠٠ بشكل عام إن المرأة في الصين تهتم بالإبداع الأدبي وإن الكاتبات الصينيات يمثلن ربع الكتاب الأدبي، وتجري حالياً في الصين مناقشات حول ازدياد نسبتهن في الإتحاد. والكاتبة الصينية تقوم بإبداع فردي يملك خصوصية نسائية فتعكس من خلال أدبها حياتها الخاصة بوصف رقيق تميّز بدءاً من مرحلة الطفولة مروراً بالصبا والشباب وانتهاءً بمرحلة الشيخوخة وهذا ليس بعيداً عن المرأة في الصين فهي نصف المجتمع تماماً ومتواجدة في صفوف القادة والمنتقين وال فلاحين، والمرأة الكاتبة تقوم بكتابية سيرة حياتها أو حياة قريبات لها من هنا فإن أدبها أقرب إلى السيرة الذاتية وهذا ما يسمى في الصين بالأدب الحقيقي لأنّه مرتبط بالواقع، بعيد عن الخيال، ولدينا كاتبة مخضرمة ولدت في الصين عام ١٩٠٠ هي الكاتبة (بينغ شينغ) فهي الرئيسة الفخرية لـإتحادنا وكل أعمالها يمكن اختصارها بكلمة واحدة هي /الحب/ حب الوطن... حب الطبيعة... حب الأم... حب الطفل... حب الصديق.

* من المعروف أن الأمة الصينية هي أمة شاعرة، وفي سؤالنا السابق عندما تحدثنا عن الأنواع الأدبية الأكثر انتشاراً أغلقنا الحديث عن الشعر ودوره في الحياة الصينية المعاصرة، فهل لكم أن تحدثونا عن ذلك؟

٠٠ في إحدى الندوات الأدبية التي عقدت في الصين أجمع المتندون على أنه إذا أراد الإنسان الاستمرار في دورة القرن الواحد والعشرين فعليه أن يتعلم من (كونفوشيوس) الذي عاش قبل (٢٠٠٠) عام، وهو مفكر وأديب عظيم وهو ناظم لأقدم ديوان شعر في الصين، وتوجد في جامعاتنا ومعاهدنا أقسام متخصصة بدراسة الأدب الكلاسيكي وخصوصاً الشعر وقد ترجمت نماذج متعددة من هذا الشعر إلى اللغات الأجنبية وخصوصاً الشاعر (لي تي بو) حيث ترجمت أشعاره إلى لغات عديدة وكان هذا الشاعر يلقب بـ"الخالد الملعون فوق الأرض" وقد قضى حياته بشكل بوهيمي، ويحكى أنه مات في لحظة نشوة وهو يحاول أن يقبض بيديه على شعاع قمرى منعكس على مياه النهر الأزرق. كذلك فإن لدى كتابنا ارتباط بين الواقعية والرومانسية، وقد طرأ تغير على الإبداع بعد الانفتاح والتحرر فظهرت مجموعات شعرية مختلفة لشعراء جدد عكست أعمالهم تعasseة جماهير الشعب قبل التحرير وعكست سعادتهم بعد التحرير وكذلك طموحات الشعب في

حياة أكثر تلوناً وأن لكل أديب تجربته الخاصة فقد اكتسب الشعر الصيني تجارب عالمية وأساليب واتجاهات مختلفة وكلها مسموح بها مادامت لا تفصل عن واقع الحياة كما برزت في هذه المرحلة شاعرات بارزات كان لشعرهن خصوصية منفردة.

* بالنسبة لوضع الترجمة في الصين كيف تتم الترجمة من الصينية إلى العربية، وهل هناك مجلات متخصصة بالأدب العربي مثل؟

** الترجمة من الصينية إلى العربية قليلة جداً ولكن الترجمة من العربية إلى الصينية أحسن حالاً فقد تم ترجمة العديد من القصص، وبعض كتب التراث العربي، كذلك ترجمت أعمال نجيب محفوظ ولكن بشكل الإجمال عملية الترجمة لا تناسب إطلاقاً مع الإنتاج الإبداعي سواء الصيني أو العربي. ولا يوجد في الصين مجلات أدبية متخصصة بالترجمة وهذا ما سنحاول إدراجه في المستقبل القريب، ويوجد في الصين مجلات عامة تصدر باللغة العربية كمجلة الصين المصورة، والصين اليوم.

* تقول الإحصائيات أن عدد المنتسبين إلى الاتحاد العام لكتاب الصين قد ارتفع من (٥٦٠٠) عضو إلى (٧٠٠٠) عضو فما السبب في ذلك؟

** بداية لابد من تعريف إتحاد الكتاب: فهو منظمة متخصصة بشؤون الأدب والفن، ويمثل الجسر التواصل ما بين الحكومة والكتاب، ومن مهامه الرئيسة تأدية الأدب والفن خدمة للشعب والإشتراكية.. وفي هذه الحدود فإنه ينطلق من مبدأين هما "دع منه مؤسسة تطبع.... منه زهرة تفتح". وفي إطار المبدأ الأول: فإننا نسمح بوجود مختلف انتierات الأدبية والأساليب الإبداعية... أما في الإطار الثاني فإن إظهار التيار الرئيسي يعني انسجام الأدب مع الروح المعاصرة بما يسمح بظهور أعمال أدبية ذات ملامح جديدة وتحمل روح العصر. وبعد أن كان عدد الأعضاء (٧٠٠) فقد بلغ الآن (٥٧٠٠) وبالوقت نفسه ازدادت الأعمال الأدبية ازيداً ملحوظاً، وبجميع الأساليب الأدبية التي ذكرت سابقاً.

* هل هذه هي الزيارة الأولى لبلدكم سوريا وما هو الانطباع الذي خرجتم به من خلالها؟

** نعم هذه هي المرة الأولى التي نزور بها سوريا. كنادق سمعنا أن بلادكم هي بلاد خيرة ومضيافة وفعلاً هذا ما كان فسوريا بلد جميلة والشعب السوري يكن محبة صادقة للشعب الصيني وهو شعب، مجتهد، ذكي، متقدّم، ويهمّ بتنقلاته وتراثه الممتاز. والهدف من زيارتنا هو توطيد العلاقات بين كتابنا، وقد زرنا عدد كبير من المناطق الأثرية والسياحية وقوبلنا بترحيب حار لن ننساه أبداً، كما قمنا بزيارة مدينة القنيطرة المحررة وكم ألمنا الدمار والخراب الذي لحق بهذه المدينة، وقد أخذنا بعضاً من أحجارها وحفنة من ترابها لتكون مثلاً حقيقياً على همجية العدو الصهيوني، وإننا نعتز بالمشاعر الطيبة التي يكنها الشعب السوري للشعب الصيني، ونحن إلى جانبه ضد أي شكل من أشكال الغزو الاستعماري والثقافي.

□□

وْجْهُ الْيَابَانِ الْفَيْ

دوَارُ مَعِ الرَّوَايَى اليَابَانِيِّ نَكْجَامِيِّ^(٠)
أَبْرَاهَمْ : فِي سُورَمَارْ

■ ترجمة إلى العربية محمد يحياتن^(**) ■

يُعتبر نكجامي من أشهر الروايةين في اليابان بعد الحرب العالمية الثانية غير أننا لن نتناول أعماله الروائية، بل سنتحدث معه عن اليابان، على نحو جيد ومفاجئ في الوقت عينه. ذلك أن ما سيتلي به من آراء سيف في تضاد مع ما هو شائع عن هذا البلد، ولا ريب في أن القراء الغربيين سيفاجاؤن بل سيفصلون حين يكتشفون في ثاليا هذا الحوار يابان لم يزدوه، أي يابان يخالف جميع الصور التي تناقلها الناس عنه منذ أمد. فاليابان الذي ستفتشفه بصحبة نكجامي بذلك إنساني مجبول من لحم ودم وليس بذلك الجيش من الربوّهات الساعية إلى غزو السوق العالمية.

(٠) يتدرج هذا الحوار الممتع في جملة من الحوارات الأخرى أجزاء الصحفى الترنسي فى سورمان Guy Sorman مع مجموعة من المفكرين والعلماء والأدباء وقد جمعها فى كتاب عنوانه:

spmet erton ed sruesnep siarv seL

الصادر عن دار فيلار drayaF الترنسيّة سنة ١٩٨٩. أما الحوار الذي تولينا ترجمته

فيقع بين ص ٢٢٩ و ٢٣٨

(**) أستاذ مساعد بجامعة تيزى وزو، معهد اللغة العربية وأدبها.

يقول الرواقي: «أنتم الأوربيون لا تعرفون اليابان الحقيقي! أنتم لا تعرفون سوى الإيديولوجية الإمبراطورية!» لكن يا ترى، ما هي هذه الإيديولوجية؟ إنها فكرة ما عن اليابان، فكرة قحة، لكن فعالة ومنظمة ومنتجة. يقول نكجامي عن ذلك إنها عبارة عن منتوج حسن التصدير: مهذىً ومغلفً جاهز بحيث لا ينفك الأجانب إلى مكنونه وجوهه. وهذه الإيديولوجية مفروضة كذلك على اليابانيين أنفسهم حتى يظلو هادئين. يضيف نكجامي قائلاً:

من الظاهر، يشتغل اليابان اشتغالاً ممتازاً. فالداخل الفردي هو من أكبر المداخل في المجتمعات الصناعية، والبطالة نادرة والفقر معذوم والشيخ محترمون والمجتمع مستقر متجانس والسياسة معتلة، كما أن التطرف اختفى على نحو يكاد يكون كلياً. إن طوكيو هي المدينة الكبيرة الوحيدة حيث يمكن للمرء أن يتنقل في أرجانها دون مخاطر سواء في النهار أو في الليل: فليس ثمة اعتداء، كما أن المخدرات قليلة الانتشار، فلا زحام ولا جلبة، واحترام الغير والتقدن في العيش قد يلغا درجاتها القصوى.

حيثما مُنذوحة لنا من التساؤل: لم التمرد إذن؟ لماذا يتحامل نكجمي على هذه الحضارة الراقية وهذا المجتمع الفعال؟ يرد الروائي بقوله: "إن هذه المظاهر تحجب قمغاً جماً وسريعاً" إن النظام الياباني في نظر نكجمي عبارة عن "فاسية أمير اطورية" (Falcilme Imperial).

الإمبراطور دمذ الاسترقاق

يقول الروائي: "يعتقد خطأً، في اليابان وخارجها، أن الاقتصاد الياباني هو النموذج الرأسمالي الناجح وأن الشركات الغربية يجب أن تحذو حذوه"، وهذا خطأ فادح! ويوضح الروائي ذلك بقوله إن النظام الياباني ليس رأسمايلياً ولا إمبراطورياً. فعلى الرغم من الدور الطفيف الذي قام به الملك منذ ١٩٤٥، فإن الصورة التي يمثلها الإمبراطور لاتزال سائدة في اليابان، لا على الصعيد العملي، بل على صعيد السلوكات النفسية المترتبة عن هذه الصورة. إن ما لم يدركه الأجانب يتعلق بالنظام الإمبراطوري: احترام الأشكال والمظاهر والسلطة والتراتبية وانعدام الاحتجاج والتفاني في العمل ورفض الفردانية، إن هذه العوامل كلها قد نجم

عنها: "النموذج القائم على استرقاق العقل" وهذا بطبيعة الحال مسكون عنه بما أن سلطة الإمبراطور هي في جوهرها رمزية وخافية.

وقد اتسع الفردانية وكل أشكال التمرد سار في حياة اليابانيين اليومية من خلال احترامهم لتصور دقيق يسميه الكاتب "ال حاجز الخفي" وهذا الحاجز الذي شحذته قرون عديدة من التقليدين الوطني كان في بدء أمره ذات طابع جمالي. فعلى عكس ما هو حاصل في الغرب، فإن هذا الحاجز يميز، انتلاقاً من تفاصيل دقيقة، بين ما هو جميل وقبيح، لا بين الخير والشر" مما هو ذو بال وشأن وأهمية بالنسبة إلى هذا التمييز هو الفرق النافر ليس إلا. أما الذي تسول له نفسه بعدم احترام هذا القانون يُقصى ببساطة ويُرمى بأنه: ليس يابانياً.

يواصل نكجمامي قائلاً بأن فكرة "التقاليد" نفسها التي تتراءى الحضارة اليابانية مشبعة بها هي في الواقع ابتكار حديث: إذ تعود إلى عهد الميجي (Meiji) أي إلى نهاية القرن التاسع عشر، ففي هذه الفترة فقط سعت الطبقة الحاكمة إلى إيهام الناس بأن القواعد الواجب احترامها إنما هي قواعد ضاربة في القدم. والحال إن هذه الطبقة كانت تسعى إلى ذلك لتحول دون إقدام الناس على التجديد والابتكار.

وهذا الإقصاء الذي يشير إليه الروائي ليس مقصوراً على الأجانب -أي الآخر الذي يمثله الغرب بامتياز- ذلك لأنه يشمل أيضاً صلب المجتمع الياباني أي المهاجرين مثل الكوريين والصينيين والفلبينيين الذي يستغلون في اليابان.

المجتمع الياباني قائم على إقصاء كباشر الفحاء

إن الكوريين، على وجه الخصوص، المقيمين في اليابان منذ عدة أجيال، هم أكثر الناس عرضة لهذا الإقصاء، وهذا الإقصاء أقوى من العنصرية الموجودة في الغرب، إذ يمارس اليابان تمييزاً قاسياً منذ قرون عديدة إزاء ملايين من اليابانيين الأصليين الذين لا يتميزون عن غيرهم لا من حيث العرق أو اللغة: وهؤلاء يدعون البراكومين Burakumin وهم عبارة عن طائفة من "المنبوذين" (Intouchables).

والبراكومين -لغة- هم "الذين يسكنون القرى" وكانوا في بدء نشأتهم يابانيين مكلفين بقتل الحيوانات ونقل الجثث وصناعة الجلود. غير أنهم اليوم لم يعودوا يقطنون في الأحياء والقرى التي كانت مخصصة لهم، فهم حاضرون في جميع - الآداب الأجنبية - ٦٧

المرافق والنشاطات. يبتدأ أن المنحدرين من هؤلاء يعانون الإقصاء والنبذ، فيحاول بعضهم تغيير أماكن سُكناهُم بقصد الذوبان في المجتمع الياباني لكن عبثاً. أما البعض الآخر فيؤثّر التمرد شأنهم في ذلك شأن الكاتب نكجامي المبدع الوحيد الذي يعلن صراحة انتقامه إلى البراكومين.

وبناءً على ما نقدم، يرسم نكجامي صورة لليابان مغايرة لما هو شائع ومظنو: فالمجتمع الياباني أبعد ما يكون عن التجانس والتناسق والحضارة، فهو في الواقع موسوم بالترابطية وضاغط وعديم المساواة ومبني على إقصاء الآخرين وأعتبر البراكومين والمهاجرين كياش فداء. وفضلاً عن هذا يقضي هذا المجتمع -كما يرى نكجامي- بالتزام الصمت حول ذلك بين اليابانيين أنفسهم وكذا مع الأجانب: ف مجرد الإشارة إلى هذه المحظورات يعرض المرء إلى الإقصاء الاجتماعي.

قدوة لا متناهية على امتصاص التمرد

يرى الكاتب أن هذه الإيديولوجية اليابانية مزودة بقدرة عجيبة على امتصاص كل محاولات التمرد، علمًا بأن هذه المحاولات قد تعددت وتکاثرت فيما مضى وكذلك اليوم. ففي عهد المجتمع الزراعي تجلّى ذلك التمرد في شكل انتفاضة فلاحين. أما على أيامنا، فقد تراهمت في حركات الطلاب الاحتجاجية في الستينيات. ونلاحظ في زماننا هذا حمّة البيئة يتحجّون بعنف على التلوثات الصناعية أو على تمديد المطارات. غير أن هذه الحركات التي يساندها نكجامي وبعض المنافقين المتطرفين سرعان ما يجهضها المجتمع: فالشبان المتمردون يؤول بهم الأمر إلى أن يصبحوا إطارات في شركات مرموقة تمثل للأمر الواقع.

إن أحدّث أشكال التمرد، كما يذهب إلى ذلك كاتبنا، هو معاداة الشيوعية. فهي سلوك جديد لدى الشبيبة اليابانية ممن تتراوح أعمارهم بين ١٥ و ٢٥ سنة، أي هؤلاء الذين نسميهُم هنا بـ "السلالة الجديدة" ومن مميزات هذه السلالة: حساسيتها المفرطة على عكس الاتزان الذي يتحلى به من هم أكبر منهم سنًا، وشيء من عدم الامتثالية الأخلاقية التي تروم إزعاج الكبار. ومن أبرز مظاهر عدم الامتثالية Ante Conformisme هذه: التهافت على الموضة أو الفاشيون Fashion كما يقول اليابانيون. فعلى عكس ما هو حاصل في المجتمع التقليدي لدى الكبار - حيث

التماثل هو الطاغي، فإن الشبان اليابانيين يصرفون أموالاً طائلة لتعويض هنديهم باستمرار. فمن الصعب عليك أن تلتقي بفتاة يابانية لا ترتدي فستانها قصيراً من الجلد الأسود، أو بشاب لا يرتدي سترة من الجلد البلجيكي.

وعلاوة على الموضة المتعلقة باللباس هناك الموضات الثقافية التي يصفها نكجامي بالسطحية كذلك. في هذا الباب ينتقد نكجامي ما يدعوه بـ "الفكر القابل للرمي" (Pensee Jetable) الساري بين الشبان اليابانيين، وإقبالهم انجم على أعمال الكتاب الشبان النافحة التي يحتفي بها الإعلام، وكذا إقبالهم على الفئران المستهملة في الغالب من "الفلسفة الفرنسيين الجدد" لكن الموضة والفلسفة الجديدة تؤديان على نحو مفارق إلى تماثل جديد. فالشبيبة اليابانية، في نظر نكجامي، تقوم هي الأخرى على استثمار الفارق التافه والانتصار للشكل بدل المحتوى.

يخلص الروائي إلى القول بأن "السلالة الجديدة" تعامل على استمرار الإيديولوجية اليابانية، علماً بأن هذه السلالة منذورة هي الأخرى إلى الذوبان في هذه الإيديولوجية. ويضيف قائلاً دون تواضع إن هذا الجيل لم ينجُب مشيمياً ونكجامي Nakagami Mishima اللذين في مقدورهما الإطاحة بهذه "الفاشية الإمبراطورية".

المفكرون اليابانيون تحت الإنعاشر الأجنبية

يقول نكجامي: إن النخبة متهنية من كل ما يصدر عن الشعب الياباني البسيط. ومن باب الحقيقة، تفضل الطوائف الحاكمة استلهام كل ما هو أجنبي. وهذا ما يفسر كون اليابان منذ القديم متألاً إلى الاستيراد: البوذية من الصين وكوريا ونظام الحالة المدنية من فرنسا والنظام العسكري من ألمانيا والتقانة من الولايات المتحدة. يقول الروائي: قبل الحرب ابتدع الطلبة اليابانيون أغنية مشهورة عنوانها Dekansho وهو منحوت من أسماء ديكارت وكانت وشوبنهاور، أي الفلسفة الثلاثة الذين كان الطلبة يخصصون لهم جل وقتهم. إن الاتصالات اليابانية باقية تحت تأثير Dekansho آخر مستحدث. إذ يكفي - كما يرى نكجامي - استبدال ثلاثة اثنالاثنتين بماركوس وفوكو وسارتر. إن هذه النخبة اليابانية التي تبدو في الغالب على غاية من الصلف والزهو هي في الواقع تابعة للغرب تماماً. وهذا

الولاء المفرط للثقافة الغربية وازدياء الثقافة الشعبية متكاملان. ويتعلق الأمر في كلتا الحالين بالاحفاظ على سلطة النخب المطلقة على الشعب.

ويضيف نكجمي: وعلى عكس ما هو حاصل في الغرب، لا يمارس المتفقون اليابانيون أية وظيفة نقدية. فلما كانوا ينتمون إلى الطبقات العليا ولا يظهرون الاحتياج، فإنهم بعامة يعززون الإيديولوجية اليابانية.

وبناء على ما تقدم كذلك، يشكل نكجمي استثناءً أو شخصاً منشقاً عصامياً منبذاً. لقد ظل طوال عشر سنوات تقريباً للحقائب في مطار طوكيو، دونما تكوين جامعي، إلى أن حصل على جائزة أدبية جعلته ينال الشهرة ويعتاش بفضل حقوق التأليف فيما يشبه الكفاف. أثر القطيعة مع الإيديولوجية اليابانية، الأمر الذي جعل روایاته تتصرف بالعنف وتتحرى الفضيحة عن قصد. هذا وينحدر أبطاله الغلاظ من صلب الشعب البسيط، وهم في غالب الأحيان من البراكومين، يصفهم الروائي بالجمال والرجلة المبالغ فيها، لا يتورعون في خرق المحظورات بكثير من الوقاحة والنصرامة. وفي هذا الباب، يقول الروائي: "إن أعمالي، على غرار أعمال مشيموا التي هي إرثي الروحي، عبارة عن قنابل ألقى بها على الحاجز الخفي".

الشعب البسيط يقاوم بمدونة

لا يجب علينا، وقد بلغنا هذه المرحلة من الحوار، أن نؤول نقد نكجمي تأويلاً خطانياً. فنـكجمـي ليس "بمعادٍ للـيـابـان"، وإنـما يـنـقـدـ الإـيـديـوـلـوـجـيـةـ المـهـمـيـنـةـ المـفـروـضـةـ منـ قـبـلـ الطـائـفةـ الـحاـكـمـةـ إنـما يـحـزـ فيـ نـفـسـهـ إنـما هوـ اـمـتـالـيـةـ الإـمـبرـاطـورـيـةـ النـائـيـةـ بـكـنـكـلـهاـ،ـ فـيـ حـيـنـ يـحـسـ بـالـيـابـانـ أـنـ يـتـعـلـمـ الـكـثـيرـ مـنـ شـعـبـهـ الـبـسـيـطـ.ـ يـقـولـ نـكـجمـيـ:ـ "ـإـنـ الـأـشـكـالـ الـأـكـثـرـ اـبـتـكـارـاـ فـيـ الـنـقـافـةـ الـيـابـانـيـةـ كـانـ مـصـدـرـهـاـ دـائـمـاـ الـأـسـفـلـ لـاـ الـأـعـلـىـ".ـ وـلـدـلـالـةـ عـلـىـ ذـلـكـ يـضـرـبـ مـثـالـ:ـ الـكـايـوـكـيـ Kabukiـ،ـ وـهـوـ عـبـارـةـ عـنـ فـرـجـةـ مـسـرـحـيـةـ رـائـعـةـ تـمـثـلـ نـمـوذـجـ الـمـسـرـحـ الـيـابـانـيـ الـقـلـيـدـيـ،ـ وـقـدـ كـانـ أـسـاسـ وـأـصـلـ الشـكـلـ الـشـعـبـيـ لـلـتـمـرـدـ عـلـىـ النـظـامـ الـاجـتمـاعـيـ،ـ وـلـمـ يـتـحـوـلـ إـلـىـ "ـمـسـرـحـ كـلـاسـيـكـيـ"ـ إـلـاـ فـيـ مـرـحـلـةـ مـتـأـخـرـةـ.ـ

ولنـنـ كـانـ نـكـجمـيـ يـحـتـجـ عـلـىـ مـحاـكـاـةـ الـأـجـنبـيـ،ـ فـلـأـنـهـ يـعـتـقـدـ أـنـ بـامـكـانـ الـيـابـانـ أـنـ يـلـقـنـ الـعـالـمـ الـعـدـيدـ مـنـ الـأـشـيـاءـ،ـ لـيـسـ عـلـىـ الصـعـيدـ الـاقـتصـاديـ بـلـ عـلـىـ الصـعـيدـ الـقـنـافـيـ.ـ يـقـولـ فـيـ هـذـاـ المـضـمـارـ:

"صحيح أن اليابان، إلى غاية يومنا هذا، قد أخذ من الخارج أكثر مما أعطى له. فمن الصين وكوريا أخذ البوذية ولم يعطهمما سوى الحرب والاستعمار. وصدر نحو الغرب أشياءً جاهزة ولم يصدر محتوى. والحال إن الشعب الياباني البسيط في مقدوره أن يلقن العالم درسين عن الحياة والحضارة قوامهما: إدراك العابر الأقل وفضيلة الاستيعاب"

ويشرح ذلك بقوله: "العاiper هو ماهية اليابان نفسها، ذلك أن الجميع هنـا، أي في اليابان، يعرف أن الزلزال يستطيع بين الفينة والأخرى أن يتـلـعـنا". أما الدرس الثاني المتعلق بالحضارة الشعبية، فيرى الروائي بأنه يقوم على قدرتنا النادرة النظير في استيعاب الإسهامات الخارجية الأكثر تـنوـعاً: "بإمكان اليابانيين هضم قطعة من جديد دونـما جهد، ودونـأن يكون لذلك أثـر" ويخلص إلى أن قوة الشعب الياباني البسيط تـكـمنـ فيـ إـدـراكـهـ لـمـاـ هـوـ عـاـيـرـ آـفـلـ وـهـشـاشـةـ الأـشـيـاءـ وـقـدـرـتـهـ عـلـىـ الـاسـتـيـعـابـ وـالـتـسـامـحـ".

□□

الشهر:

١- حياة عامل منجم، الشاعر الألماني:

نوفاليس، ترجمة: كريم الأسدى

٢- نراويل إلى الليل، الشاعر الألماني:

نوفاليس، ترجمة: كريم الأسدى

قسيمة الشاعر الألماني نوفاليس (•)

■ ترجمة: كريم الأسد ■

-حياة عامل منجم-

غير هباب جهاؤ أو عناء؛
فهي لا تترك له هدأة بال

الحكليات العظيمة
من الأزمنة التي انقضت منذ أمد
طويل
هي مستعدة لأن
ترزيها له بلطف

هواءات العالم السالف
تهب على وجهه
وفي ليل الهوا
تشع عليه ضوءاً أبداً
وفي كل الدروب

إنه سيد الأرض
من يقيس أعماقها
وي נשى في حضنها
كل شكوى
إنه من يعرف التكوين الخفيَّ
لأعضائها - الصخور
وغير ساخط
ينزل إلى ورثتها
هو متحالف معها
مؤلف لديها بعمق
وهي تلهبه
كما لو كانت عروسه
يرى إليها هو كل الأيام
بحب جديد

يلتقي أرضاً يعرفها تماماً

بالأحجار الكريمة

ولئن كان، يمد بوفاء للملك
ساعدَه الذي حظي بالسعادة
فإنه لا يسأل عنه إلا قليلاً
ويبقى فقيراً بكل سرور

فليخنقوا بعضهم بعضاً
في السفح من أجل الأملاء
والأموال
أما هو فيبقى على الجبال
سيد العالم المغتبط

وهاهي بسرور تجاوب
مع أعمال بيده
المياه تتبعه

مساعدة إلى أعلى الجبل
وأفغان الصخور
نفتح له كنوزها

إنه يقود أنهار الذهب
إلى بيت ملكه
ويرفع التيجان

تراث إله الليل (***)

-الترتيلة الثانية-

هل يجب أن يعود الصباح دائمًا؟
أما ينتهي العنف الأرضي؟
وهل يأتي النشاط المشووم

(***) في هذه القصيدة يمجد الشاعر الليل باعتباره رمزاً للسكونة والهدوء والتذكر وينحاز إليه ضد النهار وضجيجه.. فكأنه يintend أن يستمر الليل - السلام ولا يعود الصباح - العنف.
-المترجم-

وفي زيت
شجرة اللوز السحري.
وفي عصير الخشخاش البني
إنهم لا يعرفون
أنك أنت
من يحوم حول نهود البنات
الناعمة
ويجعل من الحضن سماء -
لا يفهون أنك
تطلّ من الحكايات القديمة
فاتحاً السماء
وتحمل المفتاح
إلى مساكن السعادة - الموتى،
رسولاً صلمنا
لأسرارِ لامتناهية.

لقد حدد زمن الضياء
واليقظة
ولكن أبديّة هي سلطة الليل،
وأزليّة مدة النوم!
أيتها النوم المقدس
أبهج بسخاء
المندورين الليل
في يوم العمل الأرضي هذا.
الحمقى فقط ينكرونك
ولا يعرفون من أي نوم
سوى النظل
الذى تسقطه علينا بالأشفاق
في ذلك الغسق
غسق الليل الحقيقي.
إنهم لا يشعرون بك
في فيض الكروم الذهبي



(٠) عن نو فاليس (١٧٧٢ - ١٨٠١)

Novalis (1772- 1801)

ولد فريدريش فون هاردنبرج الملقب بنوفاليس لعائلة ألمانية من طبقة النبلاء يوم ١٧٧٢-٥-٢٥ ورحل عن العالم يوم ١٨٠١-٣-٢٥ في ضاحية فايزن فيلز ولم يتجاوز عمره التاسعة والعشرين... يعتبر رحيله المبكر خازرة فادحة للفكر والأدب الألمانيين ولاسيما أنه كان في أوج عطائه الإبداعي...
كان نو فاليس شاعراً وقاصاً وفيلسوفاً وكاتب مقالات في آن... درس القانون في مدينة "ليننا" وكذلك في "لايبزيج" و"فينتربرج" وختم دراسته بنجاح في حزيران ١٧٩٤..

انخرط بعد ذلك في خدمة الدولة البروسية في مدينة تون شت، وهناك التقى بالصيحة الجميلة صوفي فون كون، حيث أحبها وخطبها في آذار عام 1795 دون علم أبيه، ولم تكن الفتاة وقتئذ قد تجاوزت عامها الثاني عشر...
بيد أن نوفاليس فجع بوفاة خطيبته بعد سنتين من الخطوبة، لذا فإن كتاباته ستحمل حزناً ثقيلاً ولوّعاً كبيرةً بعد ذلك الحدث...

في نهاية العام 1797 بدأ نوفاليس بدراسة علم المعادن، والكيمياء والرياضيات، في محاولة منه للتغلب على معاناته وإرضاء طموحه الكبير وتعطشه إلى المعرفة..
شغل نوفاليس مناصب وظيفية مهمة في مقاطعة تورنجن الألمانية إلا أنه تخلى عنها إثر إصابته بمرض في الرئتين... وعبياً كانت خطوبته الثانية من يوليا فون شار ينتير
عام 1798 إذ لم تكل بالزواج. تميزت شخصية نوفاليس بالذكاء الحاد وحضور البديهة
والتنوع المدهش في المعرفة، كما تميزت إبداعاته الأدبية بتصوير التوتر الحاصل بين
المهنة والشعر، وبين المعرفة والدين، كما ميزها طموحه إلى ربط الأضداد والتقانص
ربطاً ديناميكياً...

زودته طفولته الثرة بعشق كبير وحساسية مذهلة إزاء الشعر والفن والعلم، فكان أن
جرت الكتابة في مختلف الأنواع الأدبية والفكرية، أما المعرفة الأساسية في الأدب
الكلاسيكي والبلاغة فقد حصل عليها نوفاليس وهو في مرحلة الدراسة الثانوية.
بدأ نوفاليس سماع قراءات شيلر في "يينا" عام 1791 وأثرت فيه طروحات هذا
الشاعر الألماني الكبير حول الجمال الكلاسيكي، ويعتبر شيلر "المثل الذي احتذى به"
نوفاليس في حياته، مثلاً حرص على الاطلاع على آراء الفيلسوف الألماني "فيتشه" -
Fichte - وإن حاول مجادلة ومناقشة آراء هذا الفيلسوف حول نظرية المعرفة.

يرى نوفاليس أن وظيفة الشعر هي استكمان معرفة الذات ومعرفة العالم للوصول عبر
الرؤى الرومانسية إلى إزالة التناقض بين الروح والطبيعة، تعرف منذ عام 1792 إلى
الفيلسوف الألماني فريدريش شليجل" وقام معه ببعض النشاطات الفكرية والفلسفية، كما
دعى الآثنان المتفقين والكتاب الألماني إلى تبادل الآراء في كتاباتهم الإبداعية ونشاطاتهم
الفنية.

الفحة:

- ١- زينة: بقلم الفرنسي لوكلزيو، ترجمة: يوسف شلب الشام.
- ٢- قطرة الماء، الصبي الوجه، العنقاء، تأليف هانس كريستيان أندرسن، ترجمة: حميد العقابي.
- ٣- امرأة القدر، الكاتب الإيطالي: ماريو سولداتي، ترجمة سمير القصير.
- ٤- تزداد الشكاوى من أسلبني، الكاتب الألماني مارتين فالسر، ترجمة: عدنان حجال.
- ٥- احتفال المرض، القاص الألماني: فالتر ي. ريشارت، ترجمة: نوال حبلي.
- ٦- فنان الجوع، الكاتب الألماني: فرانس كافكا، ترجمة: صلاح حاتم.
- ٧- الملاح الراقص، بقلم ريتشارد هولمز، ترجمة: عبد الكريم محفوض.
- ٨- ممثلة في دور طفل، تأليف: يوري ياكوبليف، ترجمة: د. رضوان القضماني.
- ٩- فصل الربيع، الكاتب الإنكليزي: و. هنري، ترجمة عيسى إسماعيل.

زينة

الأديب القصي الفرنسي المعاصر لوكلزيو

J. M.G. LE CLEZIO

■ ترجمة يوسف شلب الشام ■

المؤلف :

ولد في نيس عام ١٩٤٠. أصله من عائلة بريطانية هاجرت إلى جزيرة موريشيوس في القرن الثامن عشر. وقد تابع دراسته في كلية نيس الأدبية الجامعية ونال درجة الدكتوراه في الأدب.

ورغم أسفاره الكثيرة فإن لوكلزيو لم يكتف فقط عن الكتابة منذ أن بلغ السابعة من العمر: أشعار وحكايات وقصص وأخبار لم ينشر منها شيء قبل قصته المحضر الرسمي *Le Proces-Verbal* التي كانت أول رواية ظهرت له في يونيو سبتمبر ١٩٦٣ ونالت جائزة رينودو. وتضم تاليقه اليوم حوالي عشرين مجلداً. وقد نُقِّلَ في ١٩٨٠ جائزة بول موران الكبرى التي منحتها له الأكاديمية الفرنسية عن روايته *الصحراء*.

قصة زينة هذه نشرت له عام ١٩٩٣ ضمن مجموعة قصصية هي من أحدث ما أنتجه هذا القصصي الفرنسي المعاصر الكبير.



كان اسمه تومي ولكن زينة كانت تسميه غزال بسبب اسمه الآخر أرزيلا. وكانت تقول إن هذا ما كان يقصد في اللغة العربية من الاسم، وربما كان هذا هو السبب في مقدرته على الركض السريع، وكان مدير المركز يدعى مسيو بواسون أما أفضل أصدقاء تومي فكان يدعى لوسيان لا بيليت لأن اسمه كان بيلا.

ولم يكن رأى في حياته كلها شخصاً مثل زينة. غريبة ذات وجه نقى ولطيف يميل قليلاً إلى جنب، وتلك العينان الخضراء وان اللتان كانتا تنظران إلى بعيد من خلالك، تلك العينان اللتان تبحثان عن شيء في السماء، غيمة، طير، نجمة، لا أحد يدرى.

ولم يكن تومي قد نسي ذلك الشتاء. كان قد وصل إلى المركز بعد تلك القصة عن سرقة الدراجة النارية وما تبعها قادماً من فوجور من بيت آل هيربو العائلة التي استقرت عندها ولم يعد بعد ذلك إلى هناك قط. كان يحتفظ دائمًا في جيب قميصه بشهادة مكتب التوجيه المدرسي التي كان مكتوبًا فيها جملة صغيرة تقول إنه غير صالح للدراسة ويوجه إلى شهادة الكفاءة المهنية في البناء C.A.P. كان يحتفظ معه دائمًا بتلك الشهادة ويقول لنفسه إنه إذا ما أصبح يوماً شخصاً مرموقاً فإنه سيخرج هذه الورقة التي كتب عليها: بناء.

في الصباح الباكر غادر المركز قائلاً إنه ذاهب للدراسة في المكتبة ولكن الآخرين سخروا من هذا القول. بقي هناك بضعة أشهر قبل أن يذهب إلى باريس من أجل شهادة الكفاءة المهنية في البناء، وكان يضرب على غير Heidi في شوارع تلك المدينة التي يجهلها ولم يكن يعرف حتى أسماء تلك الشوارع. ذهب إلى المقاهي في المدينة القديمة وهناك قابل روشي الذي كانوا يسمونه روزيت وكان سمساراً.

من جانب البحر كان يوجد دائمًا بعض النوارس التي تحوم في الهواء وهي تتوح. وفي هذا الشارع الصغير رأى زينة للمرة الأولى.

كانت ترتدي ذلك المعطف البرمادي البالي الغريب الذي يتسع عند الأوراك كأنه -ردنجوت ولكنه كان جميلاً رغم شكله هذا. كانت تمشي مسرعة مع سحنة مطرقة شاحبة ووجنات صقيقة. لم تكن تنظر إلى أحد، وقد تتحى تومي جانباً ليفسح لها المرور. كان عمره أربعة عشر عاماً وكان أطول منها وعند مرورها

بدرت منها ابتسامة لا تكاد تلحظ ثم اختفت مثل فتاة مجهولة، مثل امرأة تراها على رصيف المحطة ثم تنزلق وتختلاشى في الظلل.

في نور الشباء كان شعرها يشكل حالة حول وجهها تكاد تكون حمراء، وكان هذا ما جعل قلب تومي يخفق، ذلك الشعر الأجدع الذي كان يأسر النور. وكان فيها تلك الغرابة، ذلك الغياب. في تلك اللحظة لم يكن يعرف شيئاً عنها ولا اسم زينة الذي كانت تحمله ولا هويتها. لم يكن لتومي أحد في العالم، وفي الرابعة عشر من عمره كان قد فعل كل شيء ورأى كل شيء، كان سارقاً وطفيلياً وكاذباً وكثيراً الهروب من منزل والديه ولكنه كان بتو لا ليس لديه أية فكرة عمن تكون المرأة، أي لم تكن لديه أية فكرة عدا تلك التي كان صبية المركز يحملونها عن جنس النساء بالتمييز والصورة الجنسية والأفلام المتنوعة، وكان الذين يتكلمون بصوت أعلى عن هذا الموضوع كانوا أكثر الصبية خوفاً. وهكذا فإن زينة وطريقة مشيتها ونظرتها ووجهها المطرق وشعرها نحاسي اللون كان كل ذلك قد دخل في تومي ولم يعد أبداً قادراً على نسيانه. وكان هذا ما جعل قلبه يخفق، وحتى اليوم وبعد كل ما مضى كان ذلك يقض مضجعه.

كانت تظهر كل يوم في المكان نفسه في الشارع الصغير الذي يحاري الأوبرا حيث كانت الشمس في طرفه تلمع فوق "بحر والتوارس" تدفعها الريح. كان تومي قد أمضى القسم الأكبر من حياته في فوجور ولم يكن يدرى بوجود طيور فوق البحر ولا بذلك النور. كانت زينة غريبة جداً وكأنها خرجت من البحر وهي ترتدي ذلك المعطف الرمادي الذي كانت ترتديه دائماً منذ وصوله عندما نزل من المركب. وعند الصباح كانت بسبب البرد تتضم شعرها في شال أسود بينما ساحتها تبدو شاحبة وعيناها ماتزالان أكثر بعضاً وشدافية.

في كل يوم كان تومي يأتي إلى هناك، إلى ذلك الشارع الصغير، وينتظر ظهورها. ولم يكن يريد أن يرى أي شيء آخر في هذه المدينة ولا أن يتحدث مع الصبية الآخرين حتى ولا مع لوسيان لابيليت. كان يتفرج على حيل السماسرة ومكائدتهم في الميدان الصغير وهم ينتظرون مجيء روزيت ثم يعود إلى الشارع الصغير لأن الساعة تكون قد أزفت لخروج زينة من الأوبرا.

كان الشارع الصغير ممراً متجلداً تمر فيها الفتيات والشباب مسرعين دون أن ينتبهوا إلى تومي. وكان ثمة هذا المشرب مع دوّارات تعرض عليها البطاقات البريدية والتذكارات المصنوعة من الأصداف التي لم يكن تومي يكف عن النظر إليها مدبراً ظهره إلى الريح.

وفي حوالي الظهيرة كان التلاميذ يخرجون متدافعين ومندفعين من باب الأوبرا الصغير وهم يركضون في الشارع الصغير. وكان بعضهم يحملون آلات موسيقية في جعبها ما بين فيولون وكلارينيت، وبينهم بنات كبار رشقات القوام ذوات شعور قصيرة وبنات صغيرات عقسن شعورهن على شكل كعكات في مؤخرة رؤوسهن على طراز الراقصات مع ياقات سوداء على معاطفهن. وكان تومي يحب كثيراً رؤيتهم وهم يخرجون من الأوبرا ذاهبين إلى بيوتهم بينما أقاربهم ينتظرونهم في عرباتهم، وكان الطقس من البرودة بحيث أن أثواب اطلاق الغازات من العربات كانت تشکل سحابة من الدخان. ولو لم يكن أنه عي فتاته زينة التي ينتظرها لكان مات من البرد هناك في ذلك الشارع الصغير. إنه، أنه لم يكن يعرف لماذا ينتظرها ولا يتصور أنه يمكن إلا يراها وألا يلتقي نظرتها وابتسمتها. لم يكن يحاول أن يفهم. ربما كان يظن أنها الخادمة التي تتنفس.. أو شر الأوبراء بما جافيل بعد انصراف التلاميذ ذوي السترات الرياضية المقاسة.

* * *

دخلت دار الأوبرا. كان ذلك في نهاية ما بعد الظهر من يوم سبت كما أذكر. ولم يكن يكاد يوجد أي شخص في البناء عدا البواب الأطرش وبضعة من التلامذة المتأخرین. وما أن دخلت حتى سمعت صوتها، هذا غريب، كما لو أتنى كنت قد عرفتها حتى قبل أن أراها. كان صوتاً -كيف أقول ذلك؟- غير حقيقي، سماوياً. جذبني صوتها كما لو كنت مجذوباً إلى الأمام. ذهبت عبر الدهاليز وفتحت الأبواب واحداً بعد الآخر على كل تلك الصالات الفارغة. وفي أعلى الدرج تماماً في طرف الدهليز كان ثمة باب موارب. كانت تلك غرفة مصاريعها مغلقة على الدوام وذات نوافذ متجهة إلى البحر كأنما هي عيون أعمى.

ثم رأيتها. كانت واقفة مرتدية ثوبها الذي لا شكل له مع ذلك الحذاء الأبيض ذي الكعبين العاليين الذي يعطي إيحاء بأن ساقيها كانتا مقوستين. وعلى كرسي

قرب الباب يوجد المعطف الرمادي المخيف الذي طوته بكل عناء كما لو أنها عند طبيب.

ما رأيته على وجه الخصوص هو وجهها. كانت مستديرة ثلاثة أرباع الاستدارة وضوء القنديل الكهربائي العاري يضفي نوعاً من اللهب على رأسها. كانت تغنى وحدها أمام البيانو المغلق لحن دون جيوفاني المسمى دونا إلفيرنا ولكن بشكل مختلف كل الاختلاف. والآن أدارت نظرها نحوه. كان اخضرار عينيها يحرقني، أبداً لم أشعر بمثل هذا الانفعال. كانت زينة تغنى كما لو كان غناوها من أجلي، كما لو أنها وصلت أخيراً إلى وكما لو أتنى أتيت إلى حيث يجب أن تكون متبعاً خطط صوتها عبر وحدة حياتي ومارتها.

هي ما أريد أن أذكر، صوتها الخارق، كيف أنت؟ لا أدرى ولم أعرف ذلك فقط. كان يبدو لي أنها هي من كنت أنتظر على الدوام ومن عشت من أجلها، انكونسرفاتوار، التجارب المسرحية التي لا تنتهي، الضجر الذي تسببه تلك القاعات انر مادية التي أنت أدرس فيها الفيولونسيل، الكونشيراتات الروتينية، ولا أدرى لماذا تذكرت جدي بدا لي أنها عرفته وأنها عن طريقه وصلت إلى لأن ذلك لا يمكن أن يحدث عن طريق المصادفة.

هذا غريب. لقد حدثها فوراً عن جدي الذي كان أول عازف فيولون في أوبرا مستغانم. كان لها هياهة فتاة صغيرة جداً تكاد تكون طفلة رغم ثيابها التي ذهبت درجتها. "ماذا تريدين يا آنسة؟"، طرحت هذا السؤال في البداية وبشىء من الجفاء لأنني لم أكن أريد أن تشك في انفعالي. قالت لي أنها كانت تريد أن تتعلم الغناء وأن تأخذ دروساً فيه. فكرت في إرسالها إلى أمانة السر للتسجيل. كدت أن أقول لها -أو ربما قلت لها ذلك حقاً- "أنت تعلمين أنا مشغول جداً، لا أستطيع أن أفعل شيئاً لك". فمنذ أن حمل الحجاب بيانو جولييت من ماركة ستينوي ليدفعوا ثمنه للدائمين لم يعد لي مكان آخر أقوم بالتدريب فيه. ولكن زينة بقيت في مكانها تحت القنديل الكهربائي. سألتها أين تعلمت الغناء، قلت لها "غني ثانية إنني أصغي إليك" فغفت لحناً للوسي دي لاميرمور ولحن "الإيطالية في الجزائر" ففهمت كل ما كنت قد عرفته فوراً عندما كنت أصعد الدرج للبحث عنها بأنها هي من كنت أنتظرها دائمًا والتي من أجلها عشت الموسيقى. كان صوتها سهلاً وخفيفاً دخل في نفسي وأيقظ فيي أقدم الذكريات. بعدها روت لي أنها تعلمت كل شيء وحدها عندما كانت

في ميله وهي تصغي إلى أسطوانات عمها، وعندما وجب عليهم الرحيل توفى عمها وتركت أباها وأصبحت تعمل لتعيش خادمة في البيوت أو حارسة للأطفال وأنها لم تستبدل معطفها الرمادي قط.

وهكذا دخلت في حياتي. في كل يوم عند نهاية ما بعد الظهر عندما كانت الأوبرا تقرع من روادها كانت تأتي إلى الغرفة ذات المصاريغ المغلقة لحضور درس الموسيقى. وكنا نردد الألحان الكبرى سوية: فاوست، روميو وجولييت، بوهيميا، وبخاصة الألحان الإيطالية: عايدة، لاترافيانا، إنتروفانور. كان لها صوت جميل. أحياناً كنا نغنى سوية المقطع الذي كانت تفضله من الحان دون جيوفاني وبخاصة لحن أنا.

كنت أريد أن أعرف كثيراً من الأشياء عنها، كنت أريد أن أعرف حياتها. في أحد الأيام طرحت عليها هذه الأسئلة: "أنت تعيشين وحدك؟، هل لك أحد؟" فنظرت إلى بنظيرتها الباردة المتشككة ثم انقطعت عن المجيء ولاحظت أنني أكثر حاجة إليها إلى دروسي، وأشعرني ذلك بالألم والخجل ومنع عنی المنام. كنت بحاجة لأن أسمعها وهي تغنى أحد الألحان الإيطالية. كان ذلك مضحكاً وغير محتمل. إنني جان أندره باسي عازف فيولونسيل في الأوبرا، تزوجت منذ خمسين عاماً من جولييت، وحيداً أعيش في هذه الشقة الواسعة القديمة في شارع الأوبرا.

كانت جولييت هي التي أرادت أن تأتي لتعيش في البيت. وكان يوجد في الطابق نفسه غرفة مستقلة كانت تستخدم في الماضي للخدم وكانت تسمى "الغرفة المغمورة بانماء" لأن المياه كانت تدخل إليها كلما أمطرت السماء، وهنا أنت زينة لستقر في تلك السنة الاستثنائية المرعبة التي سبقت اختفاءها. كانت تعيش فترة عصيبة بدون نقود ولا مكان تذهب إليه، وكانت قد التقت بجولييت في المنزل فأعجبت بها فجأة. كانت جولييت مريضة تتتابها أزمات الربو أكثر فأكثر وأقوى فاقوى، "أقسم لي بأنك لن ترسلني إلى المستشفى وأنهم لن يضعوني في رئة فولاذية"، ثم كلفتني أن أطلب من زينة أن تبقى معها "وبذلك لا تبقى زينة وحدها". هل قلت لزينة؟. كنت خائفاً أن ترفض، وفي الوقت نفسه لم أكن أتصور أن تكون قريبة مني إلى هذه الدرجة في كل لحظة. ولكن زينة أجابت بنعم وبكل بساطة. وفي صباح أحد الأيام وصلت إلى الغرفة المغمورة بالمياه ولم يكن لديها إلا حقيبة صغيرة ومعطفها الرمادي المشهور. وقد قدمت يصحبها فتى ظننته للوهلة الأولى

غرياً غامق اللون ذا عينين جميلتين مترصدتين على الدوام. عندما رأته أقطع إليه ذكرت اسمه، وهو اسم غريب: غزال. قالت أيضاً: "إنه لص ولكنه لطيف". كانت تصحبه إلى كل مكان، وعندما كانت تأتي إلى درس الموسيقى إلى الأوبرا في نهاية ما بعد الظهر كان يجلس على الأرض في الدهليز أمام الباب أو يبقى على درجات السلالم. لم يكن يريد أن يدخل الغرفة ذات المصاريغ المغلقة.

كانت تلك السنة غير عادية، لامعة. أتذكرها الآن بعد أن مضى وانقضى كل شيء. حتى جولييت كانت قد تغيرت. كانت نظرتها أكثر حدة عندما تتحدث عن زينة. كانت متوجلة، قليلة الاصطبار. تذهب لطرق بابها بدون انقطاع. وكانت تعضيان الساعات سوية وهما تتحادثان، تتنزهان، تتسابقان، ولكن زينة لم تكن تعود إلى بيتنا قط.

لم يعد شيء كما كان في السابق. كانت زينة دائمة الحضور وإن كنت لا أراها إلا أثناء الدروس أو بالمصادفة أحياناً في الشوارع المجاورة أو على السالم. لم أكن أفهم لماذا جرى لي. ربما كان ذلك حباً، رغبة، ولكنني لم أكن أفكري يومئذ في ذلك حتى مجرد تفكير. لم أكن أتخيل ذلك في أية لحظة. ربما كانت هي، شبابها، جمالها، أو ربما رنة صوتها هي التي كانت تفتتنني وتتأسرني.

أذكر فيما بعد الظهر من يوم ربيعي أمطرت السماء فيه مدراراً. كنت قد عدت تعباً من تكرار الدروس ومبلاً حتى العظم. صعدت السالم وكانت هي هناك جائسة أمام الباب والماء ينسكب كالشلال من الميزاب في غرفتها وساحتها مضطربة حائرة. أخذت سطلاً وممسحة وأخذنا كلانا نجف أرض غرفتها محاولين أن نسد المسارب تحت النافذة. وأخيراً جلسنا على السرير الميداني منهكين ومبلايين ونحن نضحك ونتحدث كما لو لم يكن بيننا أي فارق، كما لو كنا في السن نفسه، كما لو أتنا كنا نعيش دائماً أحدهنا مع الآخر. كان بسيطاً جداً وسهلاً جداً أن أكون معها هناك. كان شعرها الأحمر يلمع من قطرات الماء. كانت تتحدث عن ملء، عن الأسواق، سوق الدباغين، سوق الحدادين، عن المنازل، عن الفنادق. وكنت أنا أحدثها عن مستغانم إذ كنت قد عشت هناك مع جدي، عن السهرات حيث كان المسرح يتالق بكل قناديله. لم يكن لي أي عمر ولم يعد لزينة أي عمر. كل شيء كان جديداً مضيفاً. وكانت العاصفة مستمرة والمطر يسقط كالشلال تحت النافذة، ولكن لم يكن لكل ذلك أية أهمية.

كانت زينة قد سُجلت للاشتراك في المسابقة. وكانت تتدرب كل يوم بعد الظهر في الصالة ذات النوافذ المغلقة. وكان يوجد الآن تلميذ يبقون للاستماع إليها. وعندما كانت تغني لحن دون جيوفاني، هناك في تلك الغرفة العتيقة التي لم تدخلها الشمس قط كنّت تشعر بالسحر، بقوة غامضة. نعم كانت تلك هي السعادة، الرغبة التي تفتح في تلك الغرفة وتلغي ما عادها. كنّت أنتظر لحظة التدريبات بفروغ صبر متزايد. لم أعد أحسب حساباً لأي شيء. محاولاً تحيي الخاصة مع الأوركسترا على الفيولونسيل أصبحت تصابقني. وقد لاحظ الموسيقيون الآخرون ذلك، عرفوه، أخذوا يتلمسون عن أشياء. وفي أحد الأيام أخذني أحدهم واسمه سانتوشي على حدة وأراد أن يقول لي شيئاً دون أن يفصح: "أيها العجوز، يجب أن تتماسك، لا تترك نفسك تضيع". نظرت إليه بخبث: "أمسك نفسك؟ أضيع؟، أتحسبني شيئاً ملتفطاً؟". كانوا فلقين، غيورين، الآن أستطيع أن أتخيل أنهم كانوا هم أيضاً مجذوبين بالصوت، باللهب فوق شعرها، بنظرتها الشفافة. أنهم توقيعوا هم أيضاً أن الحال لن يبقى هكذا دائماً، وأن ذلك ليس إلا لحظة، هزة، خفقة، وأن الصمت والفراغ اللذين سيتبعانها سيكونان أكثر رهبة.

الآن رحلت زينة، لم تقل إلى أين. لم تحضر إلى المسابقة. أمّحت بكل بساطة. وفي إحدى الأمسيات بعد وقت طويل من رحيلها أصبحت جولييت بأزمة أكثر خطورة. كانت ممددة على البساط، شاحبة، سحيّة، سحيّة متغضنة، تتنفس تفاسياً شيئاً ملتفطاً. كما لو أن حجابها الحاجز كان عليه أن يحمل ثقلًا شديداً، وجذبها على هذه الحالة عندما عدت من الأوبرا. كانت نظرتها تلمع من الألم ومن القلق.

"هل زينة هنا؟". قالت ذلك ببطء ضاغطة على يدي بكل قوتها. "هل تريدين أن أدعوها؟"، قلت ذلك كما يتحدثون إلى طفل مريض لتهذّبته. هزت رأسها. "لا، لا، إنما أردت فحسب". كانت تنظر إليّ بشيء من الدهشة كما لو أن ما كانت تقوله لم يكن صادراً عنها. قالت: "أنت تحبها". لم يكن ذلك سؤالاً. لم أعد أدرى ماذا قلت لها، ماذا فعلت. كان علي أن أهتف إلى شرطة النجدة. رغم وعودي تركت الممرضين يقودونها إلى المشفى ولم تعد زينة إلى هذا البيت قط.

* * *

"أُندرى يا غزال، عندما كنت صغيرة لم يكن أي حي أجمل من ملأة". كانت زينة تبدأ دائماً هكذا. كانت تجلس على الشط بينما تومي مستلق إلى جانبها. كان ذلك عند الصباح بوجه عام، وفي المساء كانت تخفي. كانت تذهب لرؤية الناس بعيداً على الطرف الآخر من العائم، كانت تذهب إلى المطاعم التي تلمع مثل المراكب. على الشط في الصباح كان الطقس حسناً. النوارس تلف وتدور. كان الأمر كما أنه لم يكن يوجد شيء آخر في العالم، كما لو أن كل شيء يدوم إلى الأبد.

"يومئذ كنا نسكن بيتكا عتيقاً جداً، ضيقاً، غرفة واحدة في الأسفل حيث ينام والدي وعمي، وأنا كنت في الغرفة العليا. كان يوجد سلم للتلسك إلى السطح حيث كانت توجد المغسلة. كنت أنا من تقوم بالغسيل وكانت خديجة تأتي لمساعدتي أحياناً. كانت سمينة. لم تكن تستطيع تسلق السلالم، كان علينا أن ندفعها. بالقرب من منزلنا كان هناك البيت الأزرق. لم يكن أزرق ولكنهم كانوا يسمونه كذلك بسبب بوابته الكبيرة المطلية باللون الأزرق كما أن نوافذ الطابق أيضاً كانت مطلية بالأزرق. كان يوجد بوجهه خاص شباك عال جداً في الطابق الأول يطل على شرفة مستديرة. كان هذا البيت لأمرأة عجوز يسمونها العمدة ولكنها لم تكن حقاً عمنا. كان يقال إنها غنية جداً وأنها لم تشا أن تتزوج قط. كانت تعيش وحدها في هذا البيت الكبير بذى الشرفة المستديرة حيث الحمام يأتي ليتسلق. كانت كل يوم تذهب لرؤية بيتها. وكنت أحلم أنه من شرفته يمكن أن أرى المنظر كله، المدينة والنهر بقواربه التي تجتازه حتى البحر. ولم تكن العجوز تفتح نوافذها قط، ولم تكن تجلس في الشرفة للفرجة. ربما كان سواء لديها أن ترى كل هذا، وربما لم تكن تفكر به مجرد تفكير. ربما كانت حزينة لأنه لم يكن لها أحد تقاسمها المنظر، عاشت دائماً في هذا البيت الكبير وفيه ولدت، وعندما مات أبوها وأمها بقيت وحدها".

كانت زينة تتحدث ببطء كما لو كانت تسعى للتذكر. كل شيء كان بعيداً ضائعاً على الطرف الآخر من البحر. كان تومي يضمها على الشط. وكانت زينة تضع ذراعها حول كتفيه. لم تكن أية فتاة قد ضمته هكذا. لم يكن يحس بالبرد ولا الجواع ولم يعد لديه خوف من المستقبل. ربما لن يعود أبداً إلى المركز وربما لن تجده الشرطة وسيتمكن من الفرار والاختباء. من أجل ذلك كان يدعى بالغزال.

كانت زينة تتحدث عن مديتها، عن الشوارع النازلة، عن السلام، عن الأبواب السرية وعن الممرات، وتحت كان النهر الكبير مع موجة المد التي تدفع أغصاناً ميتة وتطرد النواص.

"أتدرى أيها الغزال، إن ملئه كانت العالم بالنسبة لي. لم أكن أكاد أخرج قط من الحي إلا من أجل الذهاب لرؤية رصيف المراكب أو مع عمي إلى المخازن، أحياناً كنا نذهب كذلك إلى المقبرة فوق البحر. كان عمي يحب المقابر كثيراً. في ملئه كنت أعرف كل شارع، كل ساحة، كل زاوية في المنازل. كان الحي كبيراً جداً وكان يضم كثيراً من الناس الذين يمكن أن يولدوا ويموتوا فيه دون أن يخرجوا منه. كما كان شأن العمة العجوز كان عمي خياطاً. أخيراً ليس خياطاً تماماً بل كان لديه آلة للخياطة، من وقت لآخر كان بعض الناس يأتون لرؤيته ومعهم قطعة قماش: كم تطلب مني لقاء أن تصنع لي بدلة من هذه؟. وكان يهز رأسه: يا صديقي المسكين، أنت تتحدث عن النقود، أستطيع أن أصنع بدلتك لقاء لا شيء، دون أن أخذ أجراً. وهنا كان عمي ينتظر ثانية أو ثلاثة ثوان ليحكم على أثر كلامه مع محدثه. ثم عندما يتسم الزبون بتفاصيل بصرامة: أما إذا كان الوقت هو ما تتحدث عنه يا صديقي المسكين فانا أعتقد أن عليك الانتظار طويلاً حتى ليكون من الأفضل لك أن تذهب لتشتري بذلك جاهزة. صدقني، ليس ذلك عن سوء نية، ولكنك ترى أكdas العمل الذي عندي، وعليك أن تذهب فوراً إلى السوق لشراء بذلك. كان عمي متشدداً ولكنه كنت أسلى كثيراً معه. هو الذي كان يقودني في نزهة إلى النهر أو إلى السوق لشراء الخضروات. وبعد الظهر كان يجعلني أصغي إلى أسطواناته الغنائية الأوبراية ويعلمني الكلمات الإيطالية ويفغني معه. كان يأخذني أيضاً إلى الفنادق لسماع الموسيقى الأندرسية ورؤية الراقصين يدورون وهم يحملون صنفات كبيرة ينقرن بها وفق اللحن ويغنون بصوت حاد، وكان عمي يحسن تقليدهم.

كانت زينة تعلم تومي. ترقص بقدمين عاريتين على الشط فوق الحصباء ضاربة يديها وتغنى أغاني أندرسية بصوت حاد غريب بأنه صرخات النواص. وبعد ذلك، وعندما كانت تغنى، كان تومي يضمها بشدة إليه ليسمع صوتها يرن في جسده.

"كان ذلك في ملء التي لم يكن الإنسان فيها وحيداً قط. كان يوجد أناس في كل مكان وكلهم يعرف بعضهم بعضاً ويحيي بعضهم بعضاً ويتبادلون النظرات. وعندما كنت أنزل نحو النهر عن طريق السلالم كان الفتية الآخرون يأتون معي. كنا نتواجد في كل زاوية من زوايا الشارع، كنا نصرخ، ننادي: فاضل! سعيد! سليمان!، موسى!، ونذهب إلى المكان الذي يقف عنده البحر ونرمي الحجارة في حمأة الوحل ونننظر إلى التوارس وهي تطير. كنا نتفرج على مصب النهر مع مراكب الصيادين وعلى الشمس وهي تغطس في البحر. لا أزال أذكر. كنت أظن أن هنا نهاية العالم ولا يوجد شيء فيما وراء ذلك.".

"وأمك يا زينة؟".

"أمي ماتت عندما كنت في الخامسة في التيفوئيد، إنني لا أتذكرها. أبي كنت أخاف منه ولكنه لم يضربني قط. أما عمي فهو من كنت أحب. كان مجذوناً بعض الشيء ولم يكن يعرف أن يعمل. كان أبي يقول إنه لا يصلح لشيء، عندما كان عمي يغضب كان يتكلم بالعربية: أثيم! غدار! فظ! وكان ذلك يضحكني".

"ولكن كان والدك يحبك؟".

"نعم كان يحبني كثيراً على طريقته، ولكن كان لديه مشاكل مالية، ثم عندما قدمت الحرب أصبح الوضع صعباً. كان الناس يهجرن ملء دون أن يعرفوا إلى أين يمضون. لقد عاشوا دائماً هناك. لم يكونوا يستطيعون حتى أن يتصوروا كيف هو الحال في فرنسا، ولم يكن عمي يريد أن يفكر في ذلك. في أحد الأيام عاد من نزهة. كان قلقاً. كان ذلك بسبب العمدة العجوز. انكسر فيها عنق عظم الفخذ واقتيد إلى المستشفى. وقدم أبناء إخوتها من فرنسا ليبيعوا بيتهما ولم تعد هي بعد ذلك قط، وهذا ما قلب كيان عمي وأزعجه. وعندما وجب علينا أن نرحل بعد الاستقلال باع أبي كل ما يملك، عبا الحقائب واشترى بطاقات المركب للجميع ولكن عمي لم يتحمل ذلك. كان ذلك في أول الشتاء. نام. وظننا أنه الزكام. كان على المركب أن ترحل بعد خمسة عشر يوماً ولكنه مات في اليوم الذي كان علينا أن نرحل فيه أو ربما بعده بيوم. أما أنا فكنت أعرف أنه مات لأنه لم يكن يريد الرحيل. عند ذلك قام أبي بعملية الدفن وأخذنا المركب التالي".

كان تومي يضم زينة إليه، يصغي إلى صوتها في صدره كان يعتقد أنه كان هو أيضاً هناك في تلك المدينة البيضاء ذات الأبواب الزرقاء وتلك السلالم وتلك الممرات والنهر والرصيف والمقدمة فوق البحر والجدران ذات اللون الأصفر والأبواب ذات الأسماء باللغة الجمال، باب العودة، باب الهواء، لذلك لم يكن يريد العودة إلى المركز لينام في المهجع مع بقية الفتية يسمع ضجيجهم البذيء ويشم رائحتهم وبخاصة بعد أن ذهب لوسيان لا باليبيت ليعيش بعيداً عن جماعة له في الأزاس.

تعرف أيها الغزال، في ملأه كان يوجد أولاد في كل مكان، في الشارع، في الأدكاكين، في مفارق الطرق بجانب المناهل، على ضفة النهر. كانوا يبقون هناك جالسين يراقبون الزوارق المنتشرة في كل مكان. وكان يوجد أطفال يلعبون ويتحدثون يكلمونك وينادونك باسمك عندما تمر

كان تومي يغلق عينيه كما لو أنه يريد أن ينام

وفي الليل كان تومي ينتظر أمام العمارة الحديثة فوق الرابية. وعندما كانت زينة تعود رحدها كان يدخل معها. كانت شفتها بيضاء تماماً وتکاد تكون خالية من الأنثاث، مجرد وسادات على الأرض. ولكي تتما كانت زينة ترتدي قميصاً طويلاً أبيض. وكان تومي يندس بجانبها ليشعر بالدفء. وفي الظلام كانت تحدهه أيضاً عن مائه ومقابرها. كل المقابر حيثما كانت تذهب كانت جميلة جداً، هادئة جداً مع ما فيها من قبور الفقراء وشواهد قبور الأغنياء الحجرية التي حفرت عليها أسماؤهم وإنعشب الذي كان ينمو. وكان ثمة ساجيب تعيش في القبور. وكان يسمع هزيم الهواء ودمدة البحر على الأرصفة. وفي بعض الأحيان، أيام الجمعة، كانت العائلات تأتي مع القراء الذين يتلون الأدعية ويتمنون فيتصدر عنهم ضجة مثل ضجيج الزنابير. في الماضي كان تومي يخاف من المقابر، أما الآن وبفضل زينة، فإنه كان يذهب غالباً إلى المقبرة في أعلى المدينة وتذهب زينة معه في بعض الأحيان، كانوا يمشيان بين القبور يقرآن الأسماء ثم يجلسان تماماً في المرتفع حيث يربان البحر وسفن الشحن التي كانت تتقدم على طول الأفق.

في الليل كان يصغي إلى زينة وهي تتكلم. كان يحيطها بذراعيه "يس بحرارة جسدها. كانت الرغبة تولمه ولم يكن يجرؤ على الحراك خوفاً من أن يقطع

لحظة الافتتان. كان يخشى أن تطرده زينة في الليل فيصبح عليه أن يجري تخلصاً من الشرطة. إذن كان لابد من أن يبقى بدون حراك وهو يصغي متوتراً إلى أنفاس زينة. وعندما يصبح تنفسها منتظماً كان يدمدم "هل نمت؟" وكانت لا ترد عليه.

في ذلك الوقت كانت زينة سيدة أورسوني وكان تومي يعرف ذلك. كانت روزيت تتحدث عن هذا في أحد الأيام في المشرب الذي كان يت卜ختر فيه. كان تومي يكره ذلك ولكنه لم يشا أن يفكر فيه، ربما لأنه كان يخشى مما كان سيحدث.

* * *

مأجمل زينة في فستانها القرميزي عندما كانت تدخل إلى صالة فندق المارتينيز ترافقها طقطقة الفلاشات الفوتوغرافية وهي تجتاز الجمهور نهر السلم الكبير والضوء يلمع فوق كتفيها مقبلاً شعرها مضيئة ماسات إكليلها الذي كان الهدية الوحيدة التي قبلتها من أورسوني. وكان أورسوني يتأخر عنها قليلاً كما لو كان مجروراً في إثرها بوجهه الأصفر وشعره المقصوص وهيأته التي تدل على الطيبة الهدئة التي تبدو على الأوغاد والسياسيين بعد أن يصلوا إلى قمة أعمالهم ولم يعد لهم شيء يرغبون فيه سوى بريق تكريمهم الذي يقوم بتلميعه الصحفيون. وكانوا حاضرين حقاً وهم يرقصون آلات تصويرهم بشكل لا ينقطع مواكبون زينة في مشيتها المظفرة. وإذا كانت تتسم دون أن تجibe فابتسماتها كانت إلى رجل الأعمال الذي كانوا يوجهون إليه أسئلتهم: "أيها المعلم! من فضلك! كلمة عن مشاريعك، ما هو موقعك من قضية دارناي! أيها المعلم". وكان أورسوني يبعدهم بحركة نفاذ صبر يبعد هؤلاء الحشرات قبل أن يجيبهم بشيء من التنازل قبل أن يجتاز عتبة الفخار بكلمات غامضة ثم يختفي في صالة الفندق بينما الصحفيون المذهلون يرددون تلك الرموز الغامضة وهم يشوهونها. أما زينة فلم يكن أحد يتذكر ماذا كانت قبل ذلك عندما كانت تدخل من باب الأوبرا الصغير وهي ترتدي معطفها الريدنجوت الرمادي مع تلك النظرة الشفافة البعيدة التي يملكونها الأولاد الصانعون. واليوم، في صالة الفندق، كانت نظرتها من المعدن القاسي والمتسوء يلمع على وجهها وكتفيها كما لو كان يلمع فوق ريك.

كانت هي من أراها. فمنذ أن رحلت ذات يوم دون أن تذكر أين ستدhib كنت أفتشر عنها. وبعد مرض جولييت كنت في حالة صدمة ولم أكن أدرني ماذا أفعل.

كنت أضرب في الشوارع في الليل على أمل أن الملح زينة مصادفة لبرق في عربة تسير، في انعكاسة نور. حتى أتنى سألت إحدى وكالات تبيع الأثر، ووُضعت أخباراً في الصحف. وفي أحد الأيام وضع صورتها في إحدى دور الأزياء. أسبوعاً بعد أسبوع كنت أقتفي الأثر. فمنذ أن كانت دروس الموسيقى تنتهي، أو بالأحرى بين الظهيرة والثالثة بعد الظهر، أي بين فترتي إعادة الدروس، كنت أذهب إلى صالة المسرح. كان ذلك في نهاية نيسان أبريل بينما كانت المسابقة تقترب. كان ثمة حرارة في الهواء وشيء من البرق. وأخيراً انفجرت العواصف فيما بعد الظهيرة مغرقة الغرفة التي بقيت فارغة منذ رحيل زينة. ومنذ أن عادت جوليت من المستشفى كانت فاقدة الشجاعة حتى أتنى لم أتحدث معها قط عما جري ولا حتى عما بعد تلك الظهيرة التي عدت فيها إلى غرفة زينة. كان ذلك بعيداً، قديماً كحلم كاد أن ينسى.

كان المهرجان الغنائي يقترب. وكان على كل شيء أن ينتهي قبله وأن أعرف كل شيء. ستكون زينة هناك. كان كل الناس يتحدثون عنها وعن أورسوني. كان هو الذي دفع زينة كما دفع غيرها من قبل. وكان المال والعلاقات، عالم المسرح كله كان مفتوحاً أمامها. إن الألحنة الجديدة كانت قد بدأت صعودها. في صالة المسرح المظلمة Lhemerotheque لم أكن أستطيع أن أرفع نظري عن صورة أوبيرا فيينا وهذه الحلقات من الضياء التي تحيط بالمسرح والنجمة المفتوحة في السقف، ذلك هو ما كانت زينة تحلم به بالتأكيد عندما كانت في الماضي تعمل في عزلة الفقر، عندما كانت تصعد السلالم إلى الغرفة ذات النوافذ المغلقة. لم تكن تفكر بالنساء اللواتي صنعن أورسوني قبلها، أولئك اللواتي علمهن كل شيء حتى أسماءهن واللواتي سقطن في النهاية عائدات إلى آلاتهن الكاتبة، إلى جلساتهن أمام المصورين والرسامين، إلى تحايلهن أو إلى ما هو أدنى من ذلك أيضاً إلى أن يصبحن ساقيات في المطاعم أو من اللواتي يخلعن ملابسهن قطعة قطعة في المقاهي أو فتيات سيارات، ولايزالون حتى الآن يتحدثون بكلمات صريحة عن أولئك اللواتي سقطن حقاً. لقد أصبحت القطيعة بعد أشهر الاحتفال تلك لا تطاق، فهن لم يتحملن الفراغ. ويقوم الحديث عنهن وكأنهن غائبات أو ميتات.

ذلك ما كان يهصر قلبي. فبدلاً من الاستعداد للمسابقة والقيام بالمذاكرات والاستعادات بالسرعة المحمومة كنت أتصفح بعد الظهيرة الجرائد اليومية والمجلات باحثاً عن زينة هارباً يوماً بعد يوم فوق آثار غامضة حائرة.

في البدء كانت تظهر على يخت المعلم أورسوني "الديد الوس"، ثم أظهرتها الصورة الفوتوغرافية بشكل جانبي مع صناعي الماني غني عند تدشين أحد الفنادق في أمستردام. وفي مجلة سويدية تم تصويرها أمام زورق شراعي من زوارق المسابقات الرياضية صنعت في ورشات توركو في فنلندا. وفي بعض هذه الصور يبدو وراءها دائماً وجه يبتسم مؤكداً أنه وجه رجل شريف كنت أميز فيه وجه أورسوني. وإلى جانبه كان يمكن تمييز ملازمه وهو إيطالي شاب اسمه بانيولي الذي تذكر الإشاعة أنه كان مرتبطاً بسيده بروابط ليس فيها شيء من صفات الصدقافة. كان بانيولي قد أصبح أحدوثة الصحافة قبل ذلك ببعض سنوات عند اغتيال السيناتور رابام - وهو عالم نفس قريب من السلطة - طعن بخنجر وهو في الحمام كما حدث لمارا. كان بانيولي المشبوه الأول، ثم العتهم في قضية مدوية قبل أن تتم براءته بجهودات المحامي أورسوني على أساس أنه ليس من وجه قانوني لإقامة الدعوى ومنذ ذلك الحين غير الصحافيون الخباء اسمه إلى بونياł "الملاكم" وقالوا عنه إنه غداً قيم المنزل لدى ذلك الذي أنقذه من السجن.

في "ستامبا" كنت قد قرأت مقالة مختصرة عن الدور الذي أُسند إلى زينة في رواية عظيل الملتهبة للموسيقار فيردي التي أخرجها إتورسكولا وشارك في إنتاجها أورسوني. كان على الأحداث أن تدور في فيينا وروما وتونس. وقد ظهرت في الصيف التالي في فينيسيا وبولونيا وروما. كانت ساحتها غير المقروءة فارغة مربعة وعيناها خائبتين. والآن تضع في معظم الصور نظارات كبيرة سوداء تأكل وجهها وترتدي فستانًا أسود يجعلها تبدو أكثر ضموراً وهزاً. كان ثمة إعصار يحملها عبر العالم في الليل من ضوء إلى ضوء محرقاً وجهها وعينيها وصوتها.

في نهاية طريقها كان ذلك المهرجان الذي أتيت لحضوره. رأيتها لبرهة ضائعة في الجمهور الذي كان يبحث الخطأ إلى الفندق. أردت أن أصرخ باسمها ولكن حلقي بقي مربوطاً. على كل حال هل كان بإمكانها أن تسمعني؟. عند لمعان البرق كان يبدو فستانها الأحمر الغامق ولمعان شعرها وبياض كتفيها الخيالي وساحتها الأسئلة المتعالية المتغيرة كسحنة طفل، كان المصورون يعترضون طريق

ويفدونني إلى الوراء. وكانت قد وصلت نساء أخريات يصعدن درجات الفندق وأخذت آلات التصوير تطفوّق لهن. أصابني الغثيان. وفي مقهي قريب من المحطة وبينما كان المطر يتّابع سقوطه بدأت بكتابة رسالة أردت أن أُعهد بها إلى بواب الفندق. على الورقة البيضاء لم أكن أدرِي ماذا أكتب فوضعت الكلمات الأولى من اللحن الثاني الذي كانت تعنّيه معي فيما مضى في الغرفة ذات الأشارة المغلقة بينما كنت أرافقها على البيانو. كتبت أربعة أسطر بالإيطالية ثم أوقفت رسالتي. دعكتها على شكل كرة ورميّتها ومضيت في المطر في كل هذه الطرق المزدحمة كما في الطرق التي ليس فيها مخلوق.

زينة الشاحبة الهزيلة في ثوبها الأسود لم تكن تتحرك أبداً من شفتها في العمارة الجديدة في أعلى التلة. وعندما رجع تومي إلى هناك بعد كل هذه السنين كان خائفاً لأنّ المسكن أصبح خالياً. لم يكن قد تغيّر شيء حقاً ولكن كان ثمة الهرج والوحدة. كانت زينة تناول على فراش من فرش الشط تبسطه كل مساء على الأرض البراح ثم تلفه كل صباح لتخبئه في دولاب. كان حولها أوراق كبيرة ترسم عليها بريش مصنوعة من الباد رسوماً غريبة من النجوم والدوائر المتحدة المركز. "هذه وجوه كما ترى جيداً يا غزال. ثمة وجوه كثيرة في كل وقت تأكل حياتك، تأكل عينيك..".

كان لديها بيك-آب في حالة سيئة من نوع تبياز تدير عليه طول النهار موسيقى ناعمة من البونغو والسيلوфон والستيلباند، وتحضر الشاي على طريقة بلدها في إيريق من الحديد الأبيض ذي غطاء مدبب يعلوه زر أحمر على هيئة كرزة محفوظة بالسكر. كانت تدخن كثيراً سجائر إنكليزية أو من الحشيش أو من الماريغوانا. ولم تكن تتكلم مع تومي أبداً. كان لها بين الحين والآخر ضحكة عجيبة مكتومة. وكان لها حول الفم أخدود قاسية. ولم يعد تومي يجرؤ على ضمها إلى صدره كما كان يفعل في الماضي، لم يعد يجرؤ على أن يأخذ يدها. ربما مضى زمن طويل لم تعد فيه تهتم به، أصبحت كبيرة جداً.

كانت قد بدأت تزرق نفسها باير من المخدرات عندما كانت تعيش مع أورسوني. في أحد الأيام دخل تومي بينما كانت في المئذنة في صالة الحمام

منحنية على المغسلة. ظنها في بداية الأمر مجرورة. "ماذا بك؟ هل آذيت نفسك؟". استدارت، كان تعبير وجهها غريباً من الألم والخوف. كان الأمر مريراً. وبقيت تومي بلا حراك بينما هي مرت أمامه والدم يسيل على طول ذراعها ويقطر على البلاط الأبيض. رسمت تكشيرة قبيحة: "أنا محبطه". لقد تركت نفسها تسقط إلى الأرض أمام جدار بالمعنى الحرفي للكلمة. كان إزارها مكسوفاً على صدرها انعاري ورأى تومي نهديها بكل وضوح. ثم مر ما يشبه السحابة على وجهها وكانت تنفس بعمق مثل شخص يغرق.

لم يتحدث تومي عن ذلك ولم يشا أن يفكر به. شعر بالخجل والغضب من أجل الأماكن التي يتسع فيها الناس في الشوارع ليلاً، من أجل زوايا الأبواب والمرات الفارغة والفتيات الضائعات والصبية الذين يستنشقون الغراء بين السيارات. إنه فراغ يمتص ويبتلع.

عندما لقي زينة بعد كل هذه السنين لم يكن ذلك مصادفة. لقد ظن ذلك للحظة. كانت تمشي في الشارع نحوه مع تلك النظارات السود التي كانت تأكل وجهها. كان قلبها يخفق في صدره. نادى "زينة" وركض نحوها. ضمته إليها ولكنه غدا الآن ضخماً بحيث أن وجه زينة هو الذي استند على صدره. ظن للحظة أن كل شيء سيعود كما كان في الماضي عندما كانوا يمشيان على الشط وسط التوارس أو عندما كانوا يجلسان فوق قبر وتحته عن ملءه.

لكن زينة لم تعد تذهب أبداً إلى الشط لأن نور الشمس كان يبهرها ويسبب لها الدوار. لم تكن تخرج إلا في المساء لتشتري سجائرها أو شيئاً تأكله أو بعض الجعة. كانت دائماً تضع نظاراتها السود وتتبس فساتين ذات أكمام طويلة.

عدة مرات في الأسبوع كانت تذهب ليلاً إلى جهة المحطة باحثة عن صغار الباعة وكانت روزيت تسميها "المرأة البيضاء" مع رنة احتقار. كان تومي يعرف روزيت جيداً ولم يشا قط أن يعمل من أجلها. كانت زينة تذهب للبحث عنه في المشارب حول المحطة. كل شيء غالباً وكذباً ومسوخاً وأصبحت الذكريات القديمة أكاذيب، كل شيء اختفى أمام سحنة زينة الجديدة، تلك السحنة الفظة التي كانت تظهرها أحياناً، تلك النظرة الجائعة نظرة إنسان ضائع يخدع الآخرين. كلا

لم تكن المصادفة هي التي قادتها. المصادفة كالموسيقى، ولم يكن بعد من المستطاع أن يوجد ذلك مع هذا الجوع الذي يقرض قلبها.

ترى في أية لحظة بدأت سقوطها؟ كان تومي يحاول أن يذكر نفسه بجسدها، بذراعيها، بقناة مرفقيها، بحديقتي عينيها. ربما كانت قد بدأت عندما كانا يتقابلان كل يوم على طريق الأوبرا. كان أورسوني قد علق بها وربطها بضلاله الملعون وخلاعنه وقصوفه وأولئك الناس المنحرفين الذاهبين من باب إلى باب بين تريستا وفينيسيا واستامبول.

في أحد المرات تحدثت عن السنوات الخمس التي عاشتها على مركب أورسوني. تحدثت عن إيطاليا واليونان. روت كل ذلك كما لو كانت قد تخيلته. وكان تومي جالساً ليس على الشط كما كان يفعل في الماضي بل على الأرضية الخشبية للغرف الكبيرة الفارغة أمام النافذة ينظر إلى الشمس وهي تتبع دورتها فوق الأبنية، كان يشتهي أن يضمها إليه كما كان يفعل ليشعر بقلبه يخفق ويسمع صوتها يرن في صدره. لكنه كان مريضاً بسبب غيرته ولأنه كان يكره هذا الرجل القوي الذي أخذ زينة في أحبوته. ومع ذلك كان يحب أن يسمعها تتحدث عن أسفارها، عن البحر: "أتدرى يا غزال. إن الدلافين كانت تتسابق دائمًا مع مركبنا، كنت أقف في الموقع الأمامي تماماً عند الصاري، وكنا نقصد اليونان، كان البحر صفيلاً هادئاً عابساً جميلاً. وعندما كانت الدلافين تخرج من الماء بالقرب منا كانت تسبب ضجة، لا تستطيع أن تتصور، كان ذلك يحملني على الارتفاع. وأخيراً توقف المركب أمام مدينة أثينا وأصبحنا نرى كل البيوت والعمارات والتلال مع معابدها. عند ذلك تخلفت الدلافين لأنها لا تحب ضجيج المدينة، واتجهت إلى عرض البحر...".

لم تكن تملك شيئاً من النقود. لم يكن لديها سوى مفتاح هذه الشقة التي كان أورسوني قد دفع ليجارها لمدة عام. ولم تعد روزيت تريد أن تمدها بشيء. في كل مكان كانوا يعرفون أن أورسوني قد تركها تسقط. في أحد المشارب قرب محطة القطار عندما انتهى من تحميل شاحناته قابل تومي روزيت.

قالت له روزيت: "ماذا تفعل مع هذه الفتاة؟ إنها ضائعة، سينتهي بها الأمر عند المجانين". ولكن تومي رد لها بدفعة فظة. كان يكره روزيت، كان يكره العالم

أجمع، وفي الشوارع كان يجري حتى الليل. كان يعمل في المحطة ثم يذهب إلى المشارب التي لم تكن تغلق أبوابها قط. كان ثمة المترددون والقلقون الذين جنوا هم النوم. لم يكن تومي يرغب في الدخول إلى الشقة. كان يوجس من أن يرى زينة جالسة قبلة الحائط شاحبة جداً وعيناها فارغتان.

كان أحد الأطباء قد أعطاها دواء هداها ولم تعد تبدو متألمة ولكن نظرتها لم تعد تعرف الضياء. كان تومي يأتي لها بالطعام والخبز والفواكه ولكنها لم تكن تلمس شيئاً منها. الشيء الوحيد الذي قبلته كان البرتقال. كان تومي يقطعها نصفين قبل أن يزيل قشرتها وكانت تمتص اللباب. كانت من الضعف بحيث كان عليها أن تستند على الجدار لتمشي داخل الشقة، وكان تومي يراقبها في كل مكان حتى عند جلوسها على مقعد الخلاء. كانت تدعه يفعل ذلك مثل طفلة. وفي الليل كان يمددها على فراشها وهي ترتعد من البرد. أما هو فكان من التعب بحيث يغلبه النوم عند الصباح ممدداً على الأرض ورأسه مستند على مرفقه. وعندما كان يستيقظ عند الظهر كان قلبه يخفق لخوفه من أن تكون زينة ميتة. كان يحدثها ويعيد: "زينة، استيقظي. زينة، زينة، أرجوك" حتى تفتح جفنيها نصف فتحة وتنتظر إليه. ولكنها لم تكن تتكلم.

ومع ذلك ففي إحدى الليالي استيقظ منقبض الصدر. وعيثاً حاول أن يكلمها ويهزها ولكنها لم تنشأ أن تفتح عينيها. "زينة، زينة، أرجوك". لم يكن يعرف ما يفعل. كان يحس بألم في صدره. جر إلى أسفل العمارة باحثاً عن هاتف لايزال يعمل. وأتى طبيب الاستغاثة Sos ونظر إلى عيني زينة. ثم نظر إلى قناني الأدوية الفارغة واحدة بعد أخرى. وعند ذلك استدعى سيارة إسعاف ونقلها إليها.

* * *

كان كل ذلك حلماً أو كابوساً أو ما بينهما. أما تومي فلم يعد إلى الشقة بعد ذلك قط، تلك الشقة القائمة في العمارة الجديدة في أعلى التلة، بل إنه ذهب إلى ذلك الشارع الصغير الذي كان يلتقي فيه زينة فيما مضى. لقد حدث ذلك منذ أيام بعيد بحيث لم يعد يذكر ما إذا كان ذلك حقيقة أو وهم. دخل حتى إلى الأوبرا وصعد السلم الذي كان يجلس عليه وهو يصغي إلى زينة تغني. كان بوده أن يسمع صوتها من جديد، صوتها الخفيف غير الحقيقي الذي كان يملأ كل القاعات

الفارغة، ذهب حتى إلى الغرفة ذات المصاريغ المغلقة على الحائط مع ذلك القنديل الكهربائي العادي الذي كان يتسلق فوق شعرها. إلا أن القاعة كانت خالية على عروشها، وفي الغرفة كان البيانو يعلوه الغبار إذ أن أحداً لم يمسسه منذ أمد طويل. كان ذلك في نهاية الشتاء. وبعد بضعة أيام سيحل الربيع. كان يوجد أنس في الشوارع، بنات في فساتين فاتحة، صبيان بقمصان رياضية طويلة الأكمام. وفي الساحات الصغيرة كان الأولاد يركضون ويلعبون بالكرة دون أن يحسبوا حساباً للباعة وحركة المرور والمواعيد. كان الأمر كما كان في الماضي. عندما كان يتخلص من عائلة هيربو في فوجور لم يكن من أهميته لأي شيء كان. الشر هو الآخرون الكبار الذين يذهبون بعيداً والذين كانوا يسقطون من عليهم. وفي حي المحطة التقى تومي بروزيت. أدار عينيه كما لو أنه لم يكن موجوداً. لم يعد يعرف في هذه المدينة أي إنسان.

في المشفى كانت زينة تشارك في الغرفة ست نساء آخرات. سريرها كان بجانب النافذة. ومن خلال القصبان كانت ترى شجرة تمر والسماء الزرقاء. إلى جانبها كانت توجد جدة مسنة اسمها صوفيا كانت قد حاولت الانتحار. علقت حبل معطفها المنزلي بقضيب ستارة انفاذة المعدني ووضعت الأنشطة حول عنقها وعندما قفزت من فوق الكرسي انزلق القضيب المعدني كاسراً إحدى البلاطات. عند ذلك أخذوها ووضعوها إلى جانب زينة هناك.

عندما أتى تومي قالت: "هذا عشيقك؟، ولكنه كذلك كتكوت!". في فستانها الأبيض وشعرها المربوط بمشبك وقميصها النظيف كانت زينة تملك سحنة فتاة صغيرة. وجلس تومي على الكرسي إلى جانب السرير دون أن يتكلم. لم يكن يشاء أن تتحدث. كان ذلك كما كان في البداية عندما كانا يتقابلان في الشارع الصغير أمام الأوبرا.

كان ينتظر. كان لديه الآن كل الوقت. في الليل كان يذهب للعمل في سوق المحطة في تحمل وتفريج الشاحنات، وفي النهار كان يبقى مع زينة ينظر إليها ويصغي إلى أنفاسها. كان يمسك بيدها الطويلة الدقيقة ليحس بحرارتها. لن يكون هناك فنادق في أمستردام ولا مراكب ولا جزر في بلاد اليونان. لن يترك أبداً أي إنسان يدمر زينة ولا صوتها ولا نظراتها".

"خذني يا غزال، كم أتمنى أن أعود إلى منزلي، أن أكون أخيراً في منزلي". كانت قد قالت ذلك يوماً عندما كانت مريضة قبل أخذها إلى المشفى، كانت ضعيفة جداً بحيث لم تعد قادرة على المسير ولا الأكل ولا النوم. كان الفراغ في طريقه لاقتراسها.

أما الآن فإن تومي يعرف تماماً ماذا سيصنع، في أحد الأيام سيمشيان سوية خارج المشفى كما لو أنها يذهبان إلى نهاية الشارع للقيام بنزهة صغيرة قبل الليل ثم العودة ساعة العشاء. في نهاية الشارع كان يوجد أيضاً شارع آخر ثم آخر. كانت توجد طرقات عبر الريف وحقول وأعشاب وبخشاش منتشر أحمر الزهر، ثم يتبعان مسيراًهما دون رجوع سيكون الليل جميلاً مع رشقات من النجوم. وبما أنها لم يكونوا يعرفان أين يذهبان فإن تومي سيقود زينة إلى فوجور. كانت تلك بلدة حقيقي، الأرضي الغامضة وسط البناءيات، التلال، البيوت الصغيرة المنتظمة، سيطلعها على بيت آل هيربو الذي كان قد ولد فيه. وبعد ذلك سيذهبان حتى قناة أورك نيريا المراكب وهي تتلألق ببطء. سيكون ذلك في الصيف والجو حار وفي استطاعتهما أن يناما في الخلاء خلف قلعة. سوية لن يضيع أحدهما الآخر أبداً، ومن جديد سيضمها ويصغي إلى صوتها في صدره وهي تتحدث عن مدینتها البعيدة ذات الشوارع الصغيرة الضيقة والبيوت الناصعة البياض بأبوابها الزرقاء ونواذها ذات الشرفات المستديرة حيث لن تعود الجدة أبداً نرؤيه البحر.



ثلاث قصص للمكاتب المانعاري^(١) جانس كريستيان أندرسون

■ ترجمة (عن المانعاري): هميد العقابي ■

قطرة الماء

أنت تعرف المكيرة بلا شك، زجاجة دائرة الشكل تُظهر الشيء أكبر من حقيقته مئات المرات، لو أمسكتها ووضعتها قرب إحدى عينيك ونظرت إلى قطرة ماء من بركة ستشاهد آلاف الحيوانات الغريبة التي ليس بالإمكان مشاهدتها بالعين المجردة، ولكن تلك هي الحقيقة. القطرة تبدو كأنها صحن مليء بروبيانات تتنافز وبشرامة ينهش بعضها أرجل وأذرع ومؤخرات البعض الآخر، لكنها كائنات سعيدة قائمة بطعمها. كان هناك رجل عجوز يدعى كريبل كرابل، يفعل كل شيء على أفضل وجه فإن لم يستطع بقدره فسيتحقق ذلك بطريقته الخارقة.

ذات مساء أمسك الزجاجة المكيرة مقرضاً لياما من عينه متخصصاً قطرة ماء أخرجها من بركة آسنة. أزووه آلاف الحيوانات الصغيرة تتنافز وتتدافع ويفترس بعضها ببعض. منظر بشع، أليس بإمكان أحد أن يجعل هذه الحيوانات تحيا حياتها بسلام وسكون؟

(١) القصص مترجمة عن آخر طبعة لأعمال أندرسون الكاملة.

ردد العجوز مع نفسه وراح يفكر بصمت ويذكر ولكنه لم يجد حلاً غير أن يجرب طريقته الخارقة.

"يجب أن ألون هذه الحيوانات كي تبدو واضحة" فكر بذلك ثم صب قطرة صغيرة من سائل يشبه النبيذ الأحمر على قطرة الماء، لم تكن قطرة النبيذ بل إنها قطرة من دم سحري فاخر كانت تباع القطرة الواحدة منه بشانغرين. اصطبغت أجسام الحيوانات الغريبة باللون الأحمر فبدت قطرة الماء وكأنها مدينة مكتظة بعراء متواحشين.

"ما هذه؟" سأله طنطل^(١) عجوز آخر لا يسم له.

"هل تستطيع أن تخمن ما هي؟" سأله كريبل كرابيل وأضاف.
"سأهبهها لك إن عرفت."

نظر الطنطل الذي لا يسم له في المكبرة الزجاجية فرأى مدينة ناسها يركضون عراة. كان مشهدًا شنيعًا والأشباع من ذلك أنهم يتدافعون ويتناهشون، بعض بعضهم ببعضًا ويسخل بعضهم ببعضًا، الأعلى يصبح أسفل والأelow يصبح أعلى.

"انظر! انظر! ساقه أطول من ساقي، هه، انظر ذلك الذي خلف إذنه ثلول يولمه، يؤلمه كثيراً، انظر!، سحبوه، أكلوه، انظر إلى تلك الجالسة بهدوء كأنها عذراء، يبدو أنها تتشد الهدوء والسلام، أتوها، سحبوها، وأخيراً أكلوها."

"إنه منظر مضحك حقاً" قال انطنطل.

"نعم وهل تستطيع أن تخمن ما هذه؟" سأله كريبل كرابيل.
"واضح جداً" قال الطنطل وأضاف.

"إنها كوبنهافن أو أية مدينة كبيرة أخرى، فالمدن الكبرى تتشابه"
"هذه قطرة ماء من البركة" قال كريبل كرابيل.



^(١) troll أو troll كائن خرافي يسكن الكهوف في الميثولوجيا الاسكتلندية. وقد استخدمت كلمة (طنطل) المعروفة في النهاية العراقية لأنها الأكثر دقة معنى ولحظة. (م).

الصعي الواقع

كان يا ما كان، كان ذات مساء شاعر عجوز في بيته حينما انقلب الطقس بشكل ينذر بالرعب، فقد هطلت أمطار غزيرة وهبت رياح شديدة. انتهى الشاعر في منزله ركناً دافناً حيث النار أضرمت في المدفأة.

(أيها المؤسأء الذين بلا ملأ)

في العراء

حيث لم يبق ثوب بلا بلال)

ردد الشاعر مع نفسه.

"اقتحم الباب، أنا بردان، بلنبي المطر" صرخ من الخارج طفل وهو يطرق الباب، كان المطر يهطل بقسوة والرياح تهز النوافذ.

"أه أيها المسكين الصغير" قال الشاعر العجوز ونهض ليفتح الباب. كان صبياً صغيراً عارياً والماء يسيل من شعره الأشقر الطويل، كان يرتعش من البرد ولو لم ينجد الشاعر لكان قد مات في هذا الطقس القاسي.

"أيها البانس الصغير" ردد الشاعر وأخذه بين يديه.

" تعال، تعال ستدفأ عندي، ساعطيك تفاحة ونبيناً فانت صبي لطيف"

كانت عيناه تشعلان كنجمتين، وبرغم الماء الذي كان يسيل من شعره فقد كانت خصلاته الذهبية تبدو جميلة، كان يبدو وكأنه ملاك صغير لكنه شاحب مما أصاب جسده من برد. كان يمسك قوساً جميلاً لكن أتلفها المطر وكذلك النبال فقد نصلت ألوانها جلس الشاعر قرب المدفأة وقد أجلس الصبي في حضنه وراح يجف له شعره ويدفعه يديه، سخن له نبيذاً حلواً، شرب منه فاحمرت وجنتاه، قفز على الأرض وراح يدور حول الشاعر راقضاً ببهجة.

"أنت صبي مرح، ما اسمك؟" سأله العجوز

"أسمي أمور"^١. أجاب الصبي، ثم أضاف.

"لم تعرفني؟ هذه قوسي وهذه نباني، ألا تنق بي؟ انظر! الآن تحسن الطقس في الخارج وبزغ القمر".

"ولكن قوسك أتلفت" قال الشاعر العجوز

"هذا شيءٌ رديء" قال الصبي ثم أخذ قوسه يتفحصها.

"لا، إنها جافة، لم يصبها أي تلف، الوتر مشدود بإحكام، الآن سأجربها" رفع القوس ثم أخذ نبلة من نباله، وتر القوس مسدداً ثم رمى باتجاه الشاعر انرحيم فأصابه في قلبه تماماً.

"والآن ألا ترى أن قوسي لم يصبها أي تلف؟" قال الصبي ذلك ثم فرّ مفههاً. هكذا جدد أمور أفضال الشاعر عليه، حيث أنه أدخله بيته وقدم له النبيذ والتناح. سقط الشاعر على الأرض باكيًا فقد كانت إصابته بالغة، كان يردد:

"أوووه أمور، يا وقع، سأخبر جميع الصبيان كي يتذنبوا صحبتك".

وعلى الرغم من أن الشاعر قد أخبر جميع الفتية والفتيات بأمر أمور الواقع إلا أن أمور استطاع أن يوقع بهم، فحينما يعود الطلاب من المحاضرات كان يصطاف معهم بيدلته السوداء وقد وضع كتاباً تحت إيطه، يموه نفسه فيحسبونه واحداً منهم حينها يغرس نبلته في صدر أحدهم. وحينما تعود الفتية من الكنيسة بعد الصلاة فإن أمور يتعقبهن.

وهكذا هو في كل حين، يتنقي خطوات الناس، يجلس في ثريا المسرح مموهاً نفسه بالضياء فلا أحد يراه حينما يرمي الناس بنباله، ويركتض في حديقة الملك عابثاً. مرة رمى أمه وأباه فأصاب قلبيهما، اسألهما عنه فسيأتيك الجواب: "أمور الواقع لا تصحبه! تصور إنه مرة رمى جدته العجوز بسهم فأصاب قلبها، كان ذلك من زمن بعيد ولكنها لم تنس ذلك.

هذا هو أمور

(١) amor: الحب إله

والآن عرفت أي صبي وقع هو.



العنقاء (*)

في جنة عدن وتحت شجرة المعرفة، هناك أزهرت شجيرة ورد، من أول زهرة فقس طائر حلق كشعاع بألوان زاهية وأغنية بهيجه. ولكن حينما قطفت حواء فاكهة المعرفة وطردت هي وأدم من الفردوس، سقطت شراراة من سيف اللهب لملاك الجزاء في عش الطائر فأشعلته. احترق الطائر ولكن من بيضة حمراء طار طائر جديد ووحيداً، إنه العنقاء.

ذيل أنه استوطن أرض العرب وكل قرن يحرق نفسه في عشه، ومن البيضة الحمراء يحلق عنقاء آخر. طائرٌ وحيدٌ في العالم.

حولنا يحلق الطائر بسرعة كما الضوء بألوانه الزاهية وأغانيه البهيجه. حينما تجلس الأم عند مهد طفلها يحلق الطائر عند رأس الطفل راسماً هالة ضوئية ترسو بالرأس.

يحلق في فضاء غرف القراء ناثراً ضياء الشمس فيها تاركاً الخزانات تتضوّع بشذا البنفسج.

لم يكن العنقاء طائر العرب وحدهم بل إنه يحلق على سهول لاب لاند^(۱) المغطاة بالثلوج مع ابتعاث الضوء القادم من الشمال، يتقاذف بين الأزهار الصفر في صيف كريں لاند^(۲) القصير، عند جبل النحاس في فهلون^(۳)، في مناجم الفحم في

^(۱) في القصة يتثير الكاتب إلى العنقاء بضمير العائق المذكر.

^(۲) Lapland: منطقة ثلوجية تمت شمال السويد والتزويد وفنلندا سكانها يرعون الألياف ويدعون بالساميدين.

^(۳) Greenland: جزيرة واسعة تقع في الشمال.

انكلترا يأخذُ شكلَ حشرة تحلق فوق كتاب التراتيل، حينما يرددُها العمالُ بخشوع،
يبحر على ورقة لوتس في مياه نهر الكنج المقدس فتشعر عينا الفتاة الهندوسية حين
تراءه.

أتجهل طائر العنقاء؟ طائر الجنة، إوزة الأغنية المقدسة؟

على عربة المسرح الجوالِ جلس كفرابٌ ثرثار وراح يصفق بجناحيه
السوداين الفذرين، وعلى القيثارة الإيساندية موءِّ نفَسَهُ بمنقار إوزة أحمر،
وكفرابٍ أودن^(٤) حطَ على كتف شكسبير هاماً في ذئبه "الأبدية" طارت في
صالات ورتبورغ^(٥) بينما صدحت الأغانيات.

أتجهل طائر العنقاء؟ ذلك الذي غنى لكـ(مارسيس)^(٦) وأنت الذي قتلت
الريشة التي سقطت من جناحه. جاء بجناحيه الزاهيين بألوانِ الجنة ولكنك ربما
تشاشلت عنه بالنظر إلى دورِي ذهبي الجناحين.

أيا طائر الجنة!

يا من تتجدد كل قرنٍ من الزمان، يا من تولدُ من اللهب وتموتُ في اللهب،
صوريتك المؤطرة بالذهب قد حلقت في صالاتِ الأغاني، وما أنت تطيرُ وحدك
ضالاً في القفار.

لم تذكر الأسطورة إسماً لكَ غير (عنقاء العرب) وأنت الذي حينما ولدت من
أول زهرة تحت شجرة المعرفة في جنة عدن، قتلت الله وأعطيك اسمك الذي
تستحق (الشعر).

□□

^(٣) Falun: مدينة في السويد.

^(٤) Odin: إله في الأساطير الشمالية، كان حينما يمشي يرافقه غراب يحط على كتفه.

^(٥) Wartburg: مدينة في ألمانيا.

^(٦) Marseillaise: النشيد الوطني الفرنسي.

نَمْوَأْتَهُ الْقَدْرُ

قصة الكاتب الإيطالي ماريو سولدادي^(*)

MARIO SOLDATI

■ نَوْجِمَةُ سَمِيرُ الْفَصِيرِ ■

أعتقد بأنه حدث لكل الرجال، مرة واحدة على الأقل في الحياة، أن شعروا بانفعال مفاجئ ورائع أمام صورة امرأة مجهولة، ويتأملهم لها، على الأقل للحظات قليلة، مع شعور بالشك اللامعقول والمضطرب بين تلك، ولا واحدة غيرها، هي امرأة قدرهم.

ولا أخجل إذاً من أن أعترف بحمامة ارتكبتها ذات مرة، وأردت أن أمضي بها حتى النهاية: وأن أكتشف من عساها تكون تلك المجهولة، وأن أستنطق القدر مباشرة.

كانت الصورة بالألوان، على غلاف مجلة بلجيكية. ولست بصدد وصفها، فالمهم هو الأثر الذي تركته فيّ. كنت أراها، مثل نجم ساحر، تصوّر وتجمع في مستطيل من الورق الصقيل اللمع كل الصفات التي أحبها كثيراً في امرأة ما. وهكذا مثلما كان الساحر في الأساطير القديمة يعرض للبطل على مرأة المظاهر الإناثية، أو كالتاجر الذين يأتون من بعيد ليعرضوا على الأمير الشاب صورة مصغرة للعروس المقبلة.

وقبل كل شيء، كان هناك شيء خاص يشيرني لدرجة يحتاجني معها: اليدين. فقد كانتا على ذلك الشكل واللون وتلك الأبعاد التي كنت أهيم بها دون أن أعرف لماذا.

(*) ماريو سولدادي كاتب وموسيقي إيطالي. هذه القصة من مجموعته قصص الغروبيين المنشورة عام ١٩٨٢ عن دار النشر أوسكار مونتادوري - ميلاتو - إيطاليا.

لم تكن الصورة صورة ممثلة أو امرأة شهيرة أو على أية حال معروفة. ولم يكن تحتها اسم ما أو عنوان.

وضعت المجلة على رف بين الأوراق والصحف القديمة. وعلى غير وعي مني، ربما كنت راغبًا القيام بتجربة: ألا تكون تلك الصورة تحت ناظري بعضاً من الوقت، ومحاولة نسيانها وبعد ذلك مراقبة فيما إذا ما كنت لا أزال متاثراً بها. هذا ما كان. لقد نسيت الجميلة المجهولة، ومضت بضعة شهور. وذات يوم، وبمحض المصادفة، مفتشأً بين أوراقي ظهرت أمامي. وإذا بالضربة، ضربة الصورة - الصاعقة، تتكرر. وكيف لي أن أقاوم تأمل تلك البددين؟.

كتبت حينذاك إلى أسرة تحرير المجلة. وطلبت اسم وعنوان المجهولة التي قلت إنها تهمني ل تقوم بدور محتمل في جزء ثانوي من فيلم قادم.

أوصلت أسرة تحرير المجلة رسالتى إلى الآنسة، وهذه بدورها أجبتني، وبدأت منذ ذلك الحين بينها وبيني مراسلة طويلة.

كانت تسكن في "أنفرس" وتعمل عارضة للأزياء، وتتمنى بشوق أن تصبح ممثلة. بدورى لم أكن أرغب بخداعها ولا بالإعراض عن الأمل بلقاء معها. وهكذا تابعت الكتابة إليها "بأجزاء صغيرة"، وبما أنه كان واضحًا أنه لم يكن باستطاعتي دعوتها إلى إيطانيا "الجزء صغير" فقد تركت ذلك لاحتمالات قيامها بزيارة قادمة لأسباب ترفيهية.

كانت المجهولة كذلك أكثر أمانة، إذ أعلمتى بأن الصورة الشهيرة تم التقاطها منذ بضع سنوات خلت. إلا أنني ومن خلال رسائلها، أصبحت بخيئة أمل، فقد كنت أفك بخط كتاب يليق بيدها، يشبه بشكل ما تلك اليد: الرشيق، الأنثيق، المتلوية والعصبية. وبدلاً عن ذلك كان خطها حروفًا صغيرة متعددة.

مضت عدة شهور، ونسيتها، إلى أن وجدت نفسى ذات شتاء في باريس لأسباب تتعلق بالعمل. وقد عادت إلى فكري الجميلة المجهولة، خلال وحدتي يوم الأحد، خطرت لي فكرة مهاتفتها إلى "أنفرس".

وهاؤنذا أسمع حينذاك صوتها عبر الهاتف: صوتاً دافناً، فيه بحة خفيفة، بفعل تلك الأحرف الحلقية القاسية والإيقاعات الموسيقية التي تشكل فتنة اللغة الفرنسية التي يتحدث بها الفلمنكيون. وبما أنه لم يكن بمستطاعها القدوم إلى باريس، فقد

رجحتي باللحاج أن أذهب للقياها في بروكسل. حددنا موعداً للقاء يوم الأحد التالي، حيث ستأتي لتأخذني بسيارتها من محطة القطارات في "بروكسل- ميدي" عند منتصف النهار وعشر دقائق، ساعة وصول القطار المتوجه مباشرة من باريس، وأنني سأعرفها بسهولة لأنها.... وهنا تلتفظت بجفنة وهي تتحدث بالفرنسية دائمًا، جملة تنتهي بكلمة "بيضاء".... "فراء أبيض"؟ قلت بالإيطالية فراء أبيض.

لا، قالت: لا، ليس هناك من فراء. كان صوتها يتحدث ويقول شيئاً ما لم أفهمه ومن جديد انتهى بكلمة "بيضاء"، وعلى كل حال ختمت بأنني سأعرف عليها من الصورة.

بالنسبة لي، قلت لها، إنني أضع نظارات، ولـي شاربان وقبعة "بيريه" وأرتدي معطفاً لونه أزرق داكن.

أتنـى يوم الأحد، وأصبح الجو بارداً. كنت مجبـراً على أن أعرضـ عن ارتدـاء المعطف الأزرق وأن أستبدلـه بأخر رمادي أحـمـرـ أكثر منه سماكةـ.

خرجـ القـطـارـ منـ بـارـيسـ وـظـهـرـ أـخـيرـ الـريفـ. كانـ نـهـارـاـ قـارـساـ وـرـانـقاـ، والـسـماءـ فيـ الأـعـلـىـ زـرـقاـ رـمـاديـ يـتـلـونـ كـلـ شـيءـ حـولـهاـ بـاـنـتـظـامـ وـتـدـريـجيـاـ إـلـىـ رـمـاديـ زـهـرـيـ. كـانـتـ الـحـقـولـ مـقـسـمـةـ وـمـحـرـوـثـةـ حـسـبـ مـقـاسـاتـ هـنـدـسـيـةـ مـعـتـازـةـ. وـغـابـاتـ مـتـرـاـصـةـ تـرـتـسـمـ فـيـ الـأـفـقـ، كـانـتـ تـجـتـازـ بـمـقـطـعـ وـاضـعـ الـحـقـولـ لـتـصلـ إـلـىـ السـكـةـ الـحـدـيدـيـةـ، وـتـحـاذـيـهاـ لـبـضـعـةـ كـيلـوـمـتـرـاتـ لـتـعودـ مـنـ بـعـدـهاـ وـتـفـتـحـ كـالـسـتاـرـةـ.

كـنـتـ وـحـديـ فـيـ المـقـصـورـةـ مـعـ صـيـادـ، سـيـدـ فـيـ مـنـتـصـفـ الـعـمـرـ، شـعـرهـ كـالـفـرـشـاةـ، لـهـ شـارـبـانـ عـلـىـ الطـرـيقـةـ الـأـمـرـيـكـيـةـ، قـويـ الـبـنـيـةـ، قـصـيرـ وـسـمـينـ، وـهـيـنـتهـ جـديـةـ، إـنـهـ صـورـةـ حـقـيقـيـةـ عـنـ فـرـنـسـاـ كـمـاـ هـيـ، وـالـتـيـ يـتـشـبـثـ الغـرـباءـ، أـيـاـ كـانـواـ لـاتـينـيـينـ أوـ أـنـغـلـوـسـاـكـسـونـيـينـ، فـيـ رـأـيـهـ مـنـكـرـيـنـ أـنـهـ كـذـلـكـ. لـابـدـ وـأـنـهـ قـدـ تـتـاـولـ بـكـلـ تـأـكـيدـ إـفـطـارـاـ جـيـداـ، قـهـوةـ بـالـحـلـيـبـ وـكـرـواـسـانـ. وـهـاـهـوـ الـآنـ يـنـقـبـ فـيـ كـيـسـهـ الـمـصـنـوعـ مـنـ الـقـمـاشـ وـالـجـلـدـ، الـمـمـتـلـئـ بـالـخـرـطـوشـ، وـالـتـيـ رـاحـ يـفـتـحـ بـعـضـاـ مـنـهـ بـوـاسـطـةـ سـكـينـ صـغـيرـةـ، وـيـفـرـغـ الـكـرـاتـ الصـغـيرـةـ عـلـىـ سـعـفـةـ يـدـهـ، وـيـتـحـصـمـهـاـ. وـفـيـ النـهـاـيـةـ يـخـرـجـ أـورـاقـاـ كـبـيرـةـ عـلـيـهـ أـرـقـامـ وـمـشـارـيعـ، هـيـ عـلـىـ الـأـرـجـحـ بـيـانـاتـ مـجـالـسـ الـإـدـارـةـ، رـاحـ يـقـرـؤـهـ بـاـنـتـبـاهـ شـدـيدـ. وـمـنـ وـقـتـ لـآـخـرـ، وـبـيـنـماـ هـوـ يـقـرـأـ، كـانـ يـرـفـعـ، لـلـحـظـةـ، شـفـتـهـ الـعـلـيـاـ وـيـمـنـصـ الـهـوـاءـ مـاـ بـيـنـ أـسـنـانـهـ صـافـرـاـ صـفـيرـاـ غـرـيبـاـ وـحـانـقاـ.

أما أنا فقد كنت أفكر بالفتاة البارجيكية التي أحلم بها منذ أكثر من عام، والتي سألتها أخيراً بعد قليل. هل ستكون حقاً مشابهة للصورة؟ وإذا ما كانت، ماذا أنا قائل لها؟، أو ستكون لدى الشجاعة لاكشف لها، أو على الأقل أن أجعلها تشبه باهتمامي الأكثر إنسانية منه مهنياً؟ وهي، في حالة كذلك، كيف ستتصرف؟.

كان الصياد يصفر، بفواصل منتظمة وبشكل لا ينضب معه الصفير. إنه لأمر غريب، مع أنتي معجب بشكله قوي البنية، الريفي والبرجوازي، فإن ذلك الصغير سبب لي الكثير من الإزعاج. وعند لحظة معينة، وبعد أن آتى بصفرة أقوى وأكثر تصميماً، كان على أن أمسك نفسي عن الوقوف على قدمي صارخاً في وجهه أن يتوقف عن إصدارها. خرجت إلى الممر. بدأ القطار يخفف من سرعته. كانت تلك محطة "كومبيين". قام الصياد، ولدهشتي، فجأة بجمع خرطوشاته وكيسه وقبعته وبندقيته ونزل من القطار.

وقد بقىت وحيداً، استسلمت لإغراء لا يقاوم. أخرجت من حقيبتي التي حملتها معي، المجلة التي عليها الصورة وأسلمت نفسي مرة أخرى لذلك التأمل العبثي.

إذا كانت لها هذه النظرة، قلت لنفسي، وهذه الابتسامة وهذا الجسد، ولكن على الأخص هاتان اليدان، فإنني ساقع بحبها. وإذا ما وقعت بحبها سأعلم، قلت لنفسي، كيف أتغلب على كل مقاومة. فانا لم أعد شاباً صغيراً. ولن أتردد بأن أعدها بدور البطولة. فاللهم أن تكون هي كما الصورة.

بروكسل - ميدي. رفعت نظري عن الصورة فقط عندما فهمت أن القطار، وقد أبطأ من سرعته، كان يدخل المحطة. كانت عيناي تؤلماني للجهد المبذول بالتحديق هكذا مطولاً على صورة طولها عشرين أو ثلاثين سنتيمتراً، وفي الوقت نفسه، لتكتيرها بالخيال وإحيانها على الطبيعة.

نهضت معداً نفسي للنزول. على الكرسي المقابل كانت قد بقىت هناك سكين الصياد الصغيرة. سكين جميلة. وبعد برهة قصيرة من التردد (لم يكن يراني أحد) تناولتها ووضعتها في جيبه.

بروكسل - ميدي.

نزلت من القطار حتى قبل أن يتوقف. وتجاوزت، راكضاً، المسافرين الذين كانوا قد نزلوا من العربات الأولى الأمامية. كنت أريد تبديل الفرنكات الفرنسية إلى

فرنكات بلجيكية، وأن أتقدم إلى المخرج قبل أن يكون جميع مسافري القطار قد انتهوا من تقاطرهم في الصف. فقد خشيت، بخلاف ذلك، أن تذهب الفتاة خائبة إن لم تعد ترى أحداً يخرج.

متجاوزاً بسرعة بهو المحطة المستطيل الكبير نحو مكتب صرف العملات، نظرت إلى يساري، إلى مجموعة المسافرين الذين هم أكثر سرعة بكثير مما كنت أريد، وهم يتوجهون نحو المخرج. وإلى ما وراء السياج الحديدي القصير، وواجهات الأكشاك الزجاجية الصغيرة كان هناك رهط من الناس في الانتظار، معتماً على الخلفية المشمسة للبيوت العالية التي كانت ترتفع على الجانب الآخر. لابد وأنها بانتظاري بين ذلك الجمهور بالتأكيد. بدا لي أنني لاحظت في النسق الأول، شيئاً ما أبيض اللون: سترة أو معطفاً قصيراً أبيضاً يحيط اللون موديل "مونتغمري". قلت لنفسي أنه لابد وأن تكون هي. وهذا، داخلاً إلى مكتب صرف العملات، رفعت يدي باتجاه تلك السترة البيضاء بحركة نداء وترحاب. لكنها حركة غبية ولا فائدة منها إن لم تكن في حالة أنها عرفتني عن بعد تلك المسافة؛ في خضم اتساع المحطة وأنا بمعطفي الذي لم يكن أزرق، وهذا أمر مستبعد بما فيه الكفاية.

عندما خرجت من مكتب صرف العملات، بحثت على الفور بنظري: كانت السترة البيضاء قد اختفت.

وصلت إلى بوابة الخروج مع آخر المسافرين على قطار باريس، وبينما كنت أعرض للمرأقب بطاقة التي ستأذمني في ذلك المساء نفسه من أجل رحلة العودة، رفعت نفسي على أصابع قدمي واستعرضت بنظرة عين واحدة جميع أولئك الذين مازالوا بالانتظار خلف السياج الحديدي. كانوا قلة الآن، عشرة أشخاص بمجموعهم، وبينهم، من غير المفید أن أوهم نفسي، سواء كانت بيضاء أو غير بيضاء، لم تكن هناك.

خرجت إلى الطريق. كانت طويلة ومستقيمة، تجاذبها قضبان سكة الترام. أبنية رمادية على اليسار تمتد نحو الضواحي، وعلى اليمين تنتهي قبالة ساحة المحطة. ابتعد آخر المسافرين، الذين وصلوا على قطاري، على أقدامهم أو بالسيارة أو نحو الترام الذي كان جاثماً على أرض الساحة ما بين طاولات سوق

للبائع. إلا أن السوق أيضاً لم تكن قد انتهت حينذاك حيث كان بعض الرجال يفكرون الطاولات والمظلات وانخيام ويحملون بضائعهم على شاحنات صغيرة.

أما بالنسبة لما تبقى، فإن الطريق أمامي كانت فارغة مثل كل أيام الأحد، خمس أو ست سيارات متوقفة على الرصيف المقابل. فكرت بأن الفتاة تتذكرني في واحدة منها. وفكرة حتى بأن بيضاء ربما تكون السيارة. إلا أنه لم تكن هناك واحدة بيضاء. فقط واحدة صفراء، صفراء بالتأكيد، لدرجة أنه حتى لا يمكن أن تدعى بيضاء. على أية حال، عبرت الطريق وتفقدت السيارات واحدة تلو الأخرى. كانت جميعها فارغة ومقطلة.

عدت إلى المحطة دونما صعوبات من الموظفين. شرحت لمراقب عجوز أجرد، نحيل، يضع نظارات، وطيب القلب، كيف أنتظر آنسة ستائي من "أنفرس" ولا أعرفها. تركني العجوز، مبتسمًا، أمر.

ما أن أصبحت في الداخل حتى انتبهت إلى أنه، في العمق، وعلى النطرف الآخر المقابل من المحطة، كان هناك مخرج آخر لم أتبه إليه سابقًا خلال استعجالي. اندفعت بسرعة. ربما هي مسألة ثوانٍ. يمكن أن تعتمد حياتي (للقاء امرأة قدرى) على لحظة من التأخير. ربما انتظرتني الشابة على بوابة ذلك المخرج والآن، وقد يئست من رويني، تصرف، وأنا ربما، وصلت إلى المكان بكسر من الثانية كافٍ بالنسبة لها أن تخفي خلف زاوية من الطريق أو تصعد سيارة مقلاعة.

إلا أن المقصود هو مخرج ثانوي، مخرج للبضائع والحقائب. له منحدرات لولبية من الإسمنت للسيارات والعربات التي تصعد إلى الطوابق العليا. كان المكان مفتوحاً، جاماً وبلا حياة. ومن تلك الجهة أيضًا في الشارع العام، لم يكن أحد يمر.

رجعت إلى الخلف وعدت مرة أخرى إلى المحطة وذهبت مباشرة إلى مكتب الهاتف. حصلت فوراً على المكالمة مع "أنفرس". تحدثت إلى الخادمة. لقد رحلت الآنسة كي تلقيني. لم يكن معكناً أنني قد رأيتها. وحده فقط، عطل في السيارة يمكن أن يكون قد أخرها. السيارة، أجل "كاديلاك بيضاء". أخيراً! واضعاً السمعاعة في مكانها رأيت عبر زجاج غرفة الهاتف، تأتي نحوه وباتجاهي، شخصية مسرعة، رشيقه، وهي الوحيدة بشكل مطلق في المحطة الكبيرة الخالية الآن، امرأة ترتدي فراء النمر.

كانت هي.

كان العجوز ذو النظارات، الذي تتبع عن بعد كل حركاتي، قد قال لها أني دخلت مكتب الهاتف.

خلعت القفاز لتعطيني يدها: اليد الملاي بالأساور الرنانة المذهبة، اليد التي حلمت بها طويلاً والتي تكفيني الآن نظرة بسيطة للغاية، هاربة، بينما أشد عليها بيدي، لأحكم عليها في حقيقتها. لم تكن ذات اليد التي في الصورة. ربما هي تشويه بصري، ربما تعديل للعدسات أو للمسافة التي التقطت بها الصورة، الأمور التي سببت خطأي. لم تكن نفس اليد، ولم تكن ولا يمكن أن تكون، المرأة التي حلمت بها.

أكرر أنتي فهمت كل شيء، أي في لحظة بينما كنت أمح بطرف عيني وأشد وأشعر بتلك اليد في يدي. إذا ها أنها قد أخطأت مرة أخرى. الساحر (الناشر البلجيكي الذي أرسل لي المجلة بخلافها الذي يحمل صورة المرأة المثالية بالنسبة لي) قد خدعني. ولم يكن هناك من شيء يمكن فعله.

بينما كنا نتبادل جمل المحادثة الأولى ونحن نتوجه نحو المخرج، نظرت لحظة إلى وجه الفتاة، لتجربةأخيرة وبأملأخير. جذابة، لطيفة، ذات عينين كستانزيتين، وابتسامة حلوة... كانت المرأة المصورة. أجل لقد تعرفت عليها، لكنها لم تكن هي، لم تكن تلك التي جعلتني الصورة أحلم بها.

- هل نحفت؟ قلت لها على الفور.

- أجل. أجابتني مفتخرة وكأنني تلفظت بإطراء لها.

- "في الصورة الشهيرة" ألحنت "كنت أكثر بدانة بكثير".

- لقد كتبت لك، أليس كذلك؟. إنها صورة التقطت لي منذ سنتين.

- "كانت تعجبني أكثر حينذاك" أوضحت لها. ولكن لم يكن الأمر مسألة بدانة أو نحافة. كانت امرأة لم يكن باستطاعتي أن أحبها أبداً على أية حال. أحسست بتلك الاستحالة بدقة مطلقة. والمشكلة، الآن، كانت أن أقضى معها يوم أحد طوبل للغاية، وأن أتحدث معها لساعات كثيرة. وأيضاً، وهذا مفهوم، عن دورها في فيلم قادم.

وصلنا إلى الكاديلاك البيضاء، المتوقفة أمام المحطة على أطراف السوق، بالقرب من الطاولات التي كان الباعة الجوالون ينتهون من تفكيرها.

جلست الشابة خلف المقود، وأنا إلى جانبها. أدراج انحراف. وبالرغم من معرفتي الضحلة بهذا الموضوع، انتبهت إلى أنها لا تعرف القيادة. أم أنه الاضطراب لكونها الفتاة المخرج الذي سيستطيع تحقيق أحلامها؟.

- "كنت ملكة جمال بلجيكا" شرحت لي "وأيضاً ملكة جمال أوستندا". أجل منذ سبعة سنوات خلت وابتسمت، وبذلت السرعة، ووصلت إلى تحت الطاولات ضمن فوضى البضائع المنتشرة على الأرض وحركة أولئك الذين يفكرون في الخيام. كان على الكاديلاك أن تمر، وكان كل المكان صالحًا للمرور: الحيز الخاص بالترام كان خالياً ومؤشرًا بقطبان سكة الحديد. إلا أن مضيقتي لم تجرؤ على انمرور. إنها تقضي، شرحت لي، أن تعود إلى الوراء وأن تدور حول الساحة.

وبعصبية وضعفت يدها المحملة بالذهب على ذراع تغيير السرعة، وحاولت أن تضع مؤشر السرعة إلى الخلف. صرّ مسنن الغيار واهتز الذراع وشبّ. وأخيراً انطلقتنا مجدداً باتساع إلى الوراء. بضعة أمتار، ثم فرملة فجائية، بالkad حصلت في وقتها كي لا تصدم شاحنة.

انطلقت من جديد إلى الأمام محاولة أن تدور حول الترام الذي كان هناك أمامنا، متوقفاً عند نهاية الخط. يبدو لي أنها مناوره بسيطة للغاية. إلا أن الكاديلاك وثبت للأمام لتصدم بمقدمتها بوابة الترام. انفجار بسيط، وتارجح شيء ما صغير لامع أمام غطاء المحرك، ثم صوت معدني رنان على الإسفالت.

- "لا شيء" قالت وقد احمررت من الارتباك محاولة الابتسام "اعذرني!".

لكتني نزلت لأرى. وبينما كنت متوجهة إلى غطاء محرك السيارة، التي كان أحد مصابيحها يتخلّى معلقاً بشرط كهربائي، طلع على حشد غير متوقع ومطمئن، من جميع الجهات، وأحاط بالكاديلاك البيضاء. أين كان كل هذا الحشد من الناس مختبئاً حتى لحظة مضت؟ لا صرخة، لا تعليق ولا حركة. هادئين، مبتسمين، شقر، خدودهم متوردة، عيونهم زرقاء سماوية، ينظرون دون أن ينبعوا بشيء، منتبهين ومتسللين، الكاديلاك، المصباح المتدلي، الفتاة خلف مقود السيارة، وأنا الذي علىّ أن أفعل شيئاً ما بشأن المصباح. حاولت إعادةه إلى مكانه، لنقل هكذا، إلى

مداره، حتى ولو بشكل مؤقت، بقدر ما يمكن حتى لا ينجر وينسحب على الأرض، وكيف يكون باستطاعتنا الوصول هكذا إلى ورشة ميكانيكي.

كان رجلا شرطة قد اقتربا بهدوء عظيم من الفتاة وطلبا منها أوراق السيارة. وبطرف عيني رأيت من خلال دفتر المرور أن الكاديلاك ليست ملكها وإنما تعود لشخص ما إسمه ولIAMZ، أمريكي.

جهدت المسكينة بتقديم إيضاحات لم يطلبها منها رجلا الشرطة، وكانت في بعض الأحيان تتسم وهي على الدوام أكثر ارتباكًا حياني، وفي نهاية الأمر وقفت على أوراق وضبوط شرطة معقدة.

أثناءها كنت، وأنا على الدوام أشعر بخجل أكثر تجاه الجمهور الواجب المبتسם والساكن الذي تحلق حولنا، أجاهد مع المصباح محاولاً تثبيته بلا جدوى. وعندما رفعت نظري، التقيت بتلك الوجوه وردية اللون، سماوية العيون، وأطقم الأسنان الصاحكة: وجوه ميكانيكيين، تقنيين، كلها، أو تقريباً جميعها، كنت متأكداً من ذلك. كان بإمكانهم جميعاً، أو كلهم تقريباً، أن يقوموا بثانية واحدة بما كنت أحارول القيام به. بشكل أخرق منذ أكثر من عشر دقائق.

عدت إلى الوراء، إلى الفتاة وسألتها أين عدة السيارة. لم تكن تعرف.

فتذكرت حينها سكين الصياد الصغيرة. وأخرجتها كالمتصحر. كانت سكيناً معقدة وجميلة للغاية. كان فيها أيضاً مفك للبراغي. وتحت أنظار خمسين ميكانيكيًّا لا هين ومتسلين، شددت بأحسن وأفضل ما يمكن، وبجهد عظيم، برغبتي المصباح. وبينما كنت أشد البراغي، أقيمت بضع نظرات موارية على الفتاة التي كانت تتضرر، بمعطفها المصبنوع من فراء النمر، وعلى يديها الجميلتين، اللتين لم تعودا جميلتين بالنسبة لي، المتروكتين على المفقود. وقد فكرت بقلق. متى سأعود إلى المحطة، بعد أن تنتهي فترة ما بعد الظهيرة بخيرها أو شرها. وسألكون أخيراً قد بقيت لوحدي، وأخذت القطار. وعند منتصف الليل! في محطة الشمال!. كان ذلك سرايا، نصفه حلو للغاية. لقد ضحكت خالله بمحبوبات ومعشوقات آخريات من مثلها، مع أنها جميلة أيضاً، وكان عليها أن تبقى كل النهار إلى جنبي. وهلأنذا الآن قد قمت بتجربتي العظيمة. كم من الوقت كنت محصنا؟



(تزفاف الشكاوى من أساليب)

قصة الكاتب الألماني المعاصر:

مارتيرو فالسر (●)

■ ترجمة: عدنان حبّال ■

الجرأة الضرورية لكل من أراد أن يصبح لصاً يسطو على صناديق التوفير ويخطو بثبات فوق أرض صالة البنك المصوولة المضاء، هذه الجرأة كانت تتصبني عندما ألح المهتمون بتربيتي على أن أختار بنفسي مهنة أمارسها. كنت أرغب في شغل الغابات، لكن هذه أيضاً مهنة تحتاج إلى جرأة اللص الذي يقتحم المصارف ويسطو عليها. بل يبدو لي عن كثب أن الإنسان، الذي يمارس أية مهنة كانت، يحتاج إلى جرأة رجل يقتحم الساحة بمسدس مملوء بالرصاص - أو فارغ كما يحدث في حالات كثيرة - ويفرض سيطرته على الجميع. ويحصل على ما يريد من مال، ثم ينتقم ويتراجع ويختفي فجأة كما ظهر.

وهكذا قررت أخيراً العمل كباب. وأصبحت فعلاً بوابة في مصنع للألعاب. كنت أظن أن الكثيرين من زملائي البوابين يصابون بعد ممارسة هذه المهنة بالعجزة والجلافة، وأنهم أثناء وبعد دوامهم الرسمي يخالون بين الناس بوجوه باردة قاسية، ويشرون حولهم بحركات من أيديهم تعبر عن الصد والازدراء. لكنني لم أصبح كذلك، رغم أنني أبذل ما بوسعي كي أؤدي عملي طوال النهار بأسلوب قاس تماماً لا رحمة فيه ولا عاطفة. حتى أتنى ألفت وجودي في حجرة الباب الزجاجية منذ البداية، وأبىست إليها كبيتي. وفهمت أيضاً على الفور كيفية تشغيل الأزرار لفتح وإغلاق الأبواب المحروسة بعد أن شرحوا لي ذلك مرة واحدة فقط.

وما أن تصفحت دليل الهواتف الداخلية لمسؤولي الشركة حتى حفظته كله عن ظهر قلب.

وأعترف الآن أتنى أحسست بشيء من الرهبة عندما واجهني أول زائر اقترب مني. خفت أن يلقى عليّ أسئلة لا أستطيع الإجابة عنها وخشيت الا أوافق في اختيار التعبير المناسب الذي يتوقعه الضيف جواباً عن سؤاله. إذ من السهل جداً أن يفشل البواب في عمله، لأن هؤلاء الضيوف الزائرين الذين يغدون إلى المصنع الواحد تلو الآخر رجال يتصفون بالوجاهة الكاملة، والبواب لا يعرف من منهم يحب رؤساؤه في الشركة استقباله ومن لا يحبون. أضف إلى ذلك أن كل من يعمل في المصنع يعتقد أنه رئيس للبواب. ليس ثمة زملاء للبواب، بل كلهم رؤساء له، وعليه أن يتصرف بأساليب ترضي عنه الجميع.

قد يظن بعض الناس أن على البواب فقط أن يرفع سماعة الهاتف ويتصلك بالمكاتب ويسأل ما إذا كان السادة المسؤولون فيها يرغبون بالسيد الزائر فلان أو لا يريدون رؤيته. لكن الرؤساء في المكاتب حساسون جداً، وقد يؤدي استفسار هاتفي من هذا النوع إلى استفزازهم بشكل فظيع، فينهالون على البواب عبر الهاتف صراخاً وتوبيراً، بحيث يجد نفسه عاجزاً تقريراً عن تمالك نفسه وحبس دموعه في عينيه، لاسيما وأن الزائر يبقى واقفاً في مواجهته ينتظر الرد العاجل وقد النصق بالكوة وثبت نظراته على البواب بفضول. وكذلك فإن رد البواب المرتقب لا يجوز أن يدل على شيء من الصراخ والتوبير الخادمين من السيد في المكتب الفخم صاحب الأعصاب المرهفة والمرتب الشهري الضخم. إن واجب البواب يحتم عليه أن يترجم على الفور صرخة الغضب التي أطلقها السيد فوق بسبب انزعاجه الكبير إلى ابتسامة ما تعبّر عن الأسف، وإلى حركة مهذبة تواسي الزائر وهو يستدير عائداً من حيث أتي وينسى أنهم طردوه.

إن عملية الترجمة الفورية هذه تحتاج -صدقوني- إلى تعلم وإتقان. وأنا أفعل أكثر من ذلك، فكثيراً ما أميل برأسِي كله، وعليه سماعة الهاتف، إلى الخلف حتى أصل إلى بطانة معطفِي المعلق ورائي، واستخدم هذه البطانة كاتماً للصوت، يمنع عن أذني الضيف سمع الصراخ الهائج الوارد من المكتب. وبالمناسبة هناك أمر من الإدارَة العليا -أي من صاحب المصنع شخصياً- يمنع معاملة الزائر بخشونة مهما كان هذا الزائر. وينطبق هذا الأمر العلوي طبعاً على الجميع، ولكن لا يطلب

■ تزداد الشكاوى من أساليبى ■

تنفيذه عملياً وواقعاً إلا من الباب، وقد نفذته راضياً مسروراً، لأنني أجده أمراً حسناً ويستحق أن يوضع في منزلة أفضل من غيره من أنظمة المصنع.

ثم عودت نفسي عدم النجوة للهاتف إلا نادراً وعند الضرورة القصوى صرت أتفحص الزوار وأختبرهم أولاً، ثم أقرر ما إذا كانوا على حق في طلبهم مقابلة رئيس قسم المشتريات أو وكيله أو رئيس قسم التصميمات أو متعدد المقصص أو حتى أحد المدراء بما فيهم رئيس المستخدمين. وربما تسرعت في رد البعض على أعقابه دون مبرر منطقي، لكنني اكتسبت بعد فترة من استلامي العمل وبالتدريج الخبرة والقدرة اللازمة لاستجواب كل شخص يقف أمام كوتى بالأسلوب غير متكلف ولا يثير أية شكوك. إنه أسلوب مختلف تماماً عن أساليب المحققين الجنائيين أو من على شاكلتهم من الفضوليين. أسلوب يبدو حديثاً مرتجلأً شيئاً يستمتع به الطرفان ويؤدي مع ذلك إلى الوصول بدقة للغرض المطلوب، بحيث أكون في نهاية هذا الحديث قد أحاطت إحاطة كاملة بمدى أهمية هذه الزيارة بالنسبة لمصنعاً، وصرت في وضع يمكننى فيه أن أقرر وأننا مرتاح الضمير: هل أرد الزائر على أعقابه أم أفسح له الطريق ليدخل؟

وحتى عندما أصدّ الزائر - وهذا ما يحدث في أغلب الأحيان - أعرف كيف أقنعه بعدم جدوى لقائه مع ذلك السيد الذي أراد التكلم معه في مصنعاً. لقد حصلت على معلومات وفيرة حول كل الاختصاصات الفنية المتعلقة بعملنا، بحيث أستطيع أن أعطي جواباً دقيقاً إلى مندوب شركة ما جاء ليفاوض رئيس قسم المشتريات في عقد صفة من الصاج الأبيض مثلاً، وأن أبيتن له فرص عرضه في النجاح أو الفشل. كذلك تعلمت كيف أطّلب خاطر تجار المفرق الساخطين الذين يأتون لمقابلة رئيس قسم المبيعات، وأن أهون المسألة على الفلاحين الذين يريدون تموين مقصص المصنع بمنتجاتهم الغذائية، وعلى المصممين الذين يفدون زرافات وأفراداً ليهاجموا رئيس قسم التصميمات، وليلحووا عليه في شراء تصميماً لهم عديمة الفائدة لنا.

كذلك استطعت حماية مصنعاً من شر الكتاب والرسامين ذوي النظرات القاسية المتحدية، وهم يحاولون الانتقام من رئيس قسم الدعاية لأنه بعث إليهم رسائل يرفض فيها عروضهم، رغم أن هؤلاء المصممين والفنانين لا يقتلون بالكلام العاقل المتنزء إلا بصعوبة أكبر. وهكذا فإننا هنا على باب المصنع أمثل شخصياً

(ولا يمكننى أن أجدى تعبيراً أكثر دقة من تعبير التمثيل الشخصى) كل السادة المدراء والمسؤولين. وإن ما يتحققه المصنع من زيادة مطردة في المبيعات يعود إلى أسباب ليس آخرها أثني أقوم هنا بتحصين الشخصيات الكبيرة عندنا، وهي شخصيات ما أسهل تعرضاً لها للإصابة بالانزعاج من مقابلة الزوار.

لكن هؤلاء السادة لا يحسون بذلك على الإطلاق. إن هذه الشخصيات الهمامة لا تفهم مثلاً أثنتي احتجاج إلى وقت وجده كبيرين كي أقنع هذا الزائر أو ذاك إقناعاً حقيقياً متيناً لا يتسرّب إليه الشك بعدم فائدة الزيارة أو المقابلة المطلوبة. ولقد أدت النقاشات الطويلة التي كنت أجريها عبر كوة غرفتي مع الزوار العنيدين إلى أن يتشكل (بعد أن يمر بالكاد نصف ساعة على بدء الدوام) طابور من الناس يزداد طوله من لحظة إلى أخرى. وهاهي ذي الشكاوى من أساليبي في معاملة الزوار تزداد وتزداد. وخاصة لأن بعضهم زينت له قلة أدبه أن يتخذ من الحشد المتزاهم ستاراً يتسلل خلفه إلى داخل المصنع دون استئذان، أو لأن أحد السادة المدراء شاء أن يغادر المصنع مسرعاً على حين غرة، فعطله طابور المنتظرين لحظات عن الخروج..

صرت أسمعهم يقولون إني أعمل ببطء شديد أو بتألق يزيد عن الحد المعروف والمسموح به للموظفين بل ويتجاوز الموضوعية. لكن هذه الألوان من الشكاوى والتنمية لا تكشف إلا عن ضآللة المعرفة بطبيعة عملى، بحيث أثنتي لا أدرى في الواقع كيف أدفع عن نفسي تجاهها. وأؤذ أن أرى ما سيحدث لو أثنتي عاملت انزوار بخشونة واختصار، ربما ظل مدخل المصنع في هذه الحالة فارغاً وخالياً من الناس، لكن هواتف الإدارة لن تكفي عن الرنين ونقل مكالمات الاحتجاج الصارخ، وعندها سوف تسوء سمعة المصنع كثيراً وينخفض رقم توزيع منتجاته بشكل مريع. إذ إن أمر الإدارة العليا بعدم الإساءة إلى أي زائر كانا من كان لم يصدر اعتباطاً، وأنا لا أستطيع أن أركض إلى المدير العام راجياً منه أن يُخرس تلك الأفواه الشاكية من أساليبي. سيقول لي ساعتها بكل بساطة إن علىَّ أن أفعل كذا دون أن أتجاهل أمراً آخر كذلك. ولكن كيف يمكنني أن أقنع زائراً بأن الشركة لا تستطيع استقباله وأبقى سريعاً ومهذباً في آن واحد؟

يستطيع المرء أن يقنع بجملة واحدة شخصاً ما ربح الجائزة الأولى في مسابقة ما، أما أن يقنعه بأن التصميم أو النص الذي يقتربه أو الصاجات أو الخضار التي

■ تزداد الشكاوى من أساليبي ■

يريد بيعها كلها أشياء لا تحتاج الشركة إليها.. أن يشرح له ذلك بأسلوب يؤدي إلى مغادرة الزائر المبنى وهو يتغنى بمديح الشركة وموظفيها، فهذه مهمة أمنى لو جرّبها واحد من زملائي أو أعدائي مرة واحدة خلال دقيقتين...

إذن ماذا بوسعي أن أفعل؟ إن طابور المراجعين أمام غرفتي يزداد طولاً يوماً بعد يوم. وأنا أحس بمزيد من الحيرة والقلق، لأنني أدرك الخطر الذي يداهمني. وهكذا لم يعد كلامي مع الزوار يخرج من فمي سلساً منسابة كما كان فيما مضى.وها أنا ذا أتعثم وأتصبب عرقاً، بل وأحتاج إلى وقت أطول من الوقت الذي كنت أستهلكه، ودون أن أتوصل إلى النتائج التي كنت أتوصل إليها في التخفيف عن أصحاب الحاجات في كل الحالات..

وقد حدث بالفعل أن ثار أحدهم ضدي، صرخ في وجهي وشتمني، ثم دفع الباب وانطلق خارجاً بحق وغضب. ماذا أفعل؟ لم أعد قادراً على تغيير الوضع السيء الذي وصلت إليه الأمور، ولا بد لي أن أعترف أخيراً بأن السبب الذي دعاني إلى تسجيل مراحل التطور الذي مررت به في عملي بهذا الإسهاب والتفصيل هو أنني أريد بصراحة أن أ Bhar موقعـي، راجياً أن أجـد في أيـ مكان، خارج المصنع على الأقل، تفهـماً لسلوكـي وتصـرفـاتـي. فقد دعـيـتـ للمـثـولـ غـداًـ أمامـ السـيدـ مدـيرـ المستـخدمـينـ، وظـنـتـ لأـولـ وـهـلةـ أنـ المسـأـلـةـ لنـ تـتـعـدـىـ لـفـتـ نـظـرـيـ أوـ تـبـيـهـيـ منـ بـابـ التـحـذـيرـ المـبـدـئـيـ. لكنـيـ لمـ أـعـدـ الآـنـ أـظـنـ ذـلـكـ، لأنـ رـجـلـ فـطـاـ جـلـفـاـ ذـاـ فـمـ بلاـ شـفـقـيـ وـقـفـ بـالـأـمـسـ فـيـ الطـابـورـ أـمـامـ كـوـتـيـ وـطـلـبـ مـنـيـ أـنـ أـخـبـرـ السـيدـ مدـيرـ المستـخدمـينـ بـقـدـومـهـ، وـقـالـ إـنـهـ جـاءـ بـنـاءـ عـلـىـ اـسـتـدـعـاهـ مـبـاشـرـةـ مـنـ قـبـلـ المـدـيرـ نـفـسـهـ.

وـسـأـلـتـهـ وـأـنـاـ أـدـيرـ قـرـصـ الـهـاـفـ عنـ الـمـوـضـوـعـ الـذـيـ يـرـيدـ التـحدـثـ فـيـهـ، فـاعـتـرـفـ بـأـنـهـ يـتـقـدـمـ لـشـغـلـ وـظـيـفـةـ الـبـوـاـبـ الـتـيـ أـعـلـنـتـ الشـرـكـةـ عـنـهـاـ. وـطـبـعـاـ نـجـحـ الـاتـصالـ الـهـاـنـفـيـ مـنـ الـمـرـأـةـ الـأـوـلـىـ، وـأـبـلـغـتـ مـنـ الـزـائـرـ الـقادـمـ، لـكـنـ سـبـابـتـيـ الـتـيـ أـدـرـتـ بـهـاـ قـرـصـ الـهـاـفـ بـرـدـتـ فـجـأـةـ وـتـصـلـبـتـ وـصـارـتـ قـطـعـةـ مـنـ الـجـلـيدـ، أـمـاـ الرـجـلـ فـقـدـ دـخـلـ الـمـبـنـىـ وـعـادـ بـعـدـ نـصـفـ سـاعـةـ مـنـشـرـحـ الصـدـرـ مـنـبـسطـ الـأـسـارـيرـ، حـتـىـ أـنـتـيـ سـمعـتـ يـصـفـرـ بـفـمـهـ غـيرـ الـمـرـنـيـ وـبـوـضـوـحـ لـهـنـاـ يـعـبـرـ عـنـ الـفـرـحـةـ الـغـامـرـةـ. وـتـابـعـتـهـ بـنـظـرـاتـ مـشـدـوـهـةـ وـقـلـتـ فـيـ نـفـسـيـ: عـلـىـ الـإـنـسـانـ أـنـ يـمـاكـ جـرأـةـ هـذـاـ الرـجـلـ وـأـنـ يـكـونـ جـريـئـاـ فـيـ كـلـ شـيـءـ. لـكـنـيـ ظـلـلـتـ طـوـالـ الـوقـتـ أـحـسـ بـشـيءـ مـنـ الـخـجلـ لـأـنـتـيـ لـمـ أـسـتـطـعـ أـنـ

■ تزداد الشكاوى من أسلوبى

أكون سوى بواب.. وها أنا ذا أتبين الآن أن الإنسان يحتاج، لكي يكون بوابة أيضاً، إلى جرأة اللسان الذي يسطو على مصرف. يحتاج إلى تلك الجرأة التي أبحث الأن عنها في نفسي دون جدوى...



(•) العنوان الأصلى:

**"Die Klagen Über Meine
Methoden Haufen Sich"**
Martin Walser

مارتين فالسر أحد كبار الأباء الألمان الذين وضعوا دعائم الأدب الألماني المعاصر بعد أن كان عليهما هزلاً إبان العهد النازي وال الحرب العالمية الثانية. ولد فالسر عام ١٩٢٧ في مدينة فاسربورغ المطلة على بحيرة بودن سي جنوب ألمانيا، واقتيد عام ١٩٤٤ وهو فتى ابن سبعة عشر عاماً ليشترك في الحرب البهتورية ويعيش أهواهيا ثم يعود بعد انتهائيها إلى مسقط رأسه ويتجه فوراً لدراسة الأدب والفلسفة والتاريخ، حتى حصل عام ١٩٥١ على درجة دكتوراه برسالة كان موضوعها "وصف الشك" تناول فيها أدب Kafka.

عمل فالسر في إذاعة شتوتغارت ثم في تلفزيونها مؤلفاً ومخرجاً، وقد لقيت أعماله الارشادية نجاحاً كبيراً. لكنه وفي عام ١٩٥٧ عاد إلى قروته على بحيرة بودن سي كي ينثرّ للكتابة الأدبية المقررة ويحصل على جائزة "الجماعة" ٤٧ عام ١٩٥٥، ثم على جائزة هيرمان هيسه التقديرية عام ١٩٥٧ وجائزة شيلر التذكارية عام ١٩٦٥. أهم أعماله: "طائرة فوق البيت وقصص أخرى" (١٩٥٥)، رواية "تصف الوقت" (١٩٥٧)، "حكايات كاذبة" ومسرحية "الجعة السوداء" (١٩٦٤).

قصة تزداد الشكاوى من أسلوبى تدلّ على أسلوبه غير المباشر في نقد المجتمع الصناعي الاستهلاكي ومعاناة الإنسان في محاولته التأقلم مع واقع حياة هذا المجتمع.



اجتاز المرض

القلنسوي

Wallter E. Richartz

■ ترجمة: نوال حنبلية ■

لقد انتهى الأمر، واجتزته سالماً، وأفكر فيه بمشاعر متمازجة، فثمة أشياء
جيدة وأخرى سيئة.
ـ اجتاز .. هكذا يقول المرء أيضاً عن أيام الأعياد. فيسألك: "هل اجتزت عيد
النصح سالماً؟".

في البداية شعرت بالتعب. من أي شيء كنت في غاية التعب؟ في عشية اليوم
المنصرم أصلحت فيشاً كهربائياً، وقرأت صحفة، وأكلت بيضة مقليّة وخبزاً
وشريرة من اللحم وشربت الشاي. كل شيء طبيعي. شاهدت في التلفاز برنامجاً
ترفيهياً لمدة ساعتين. ورفت "إلزه" الجوارب. ورسمت "ليزل" بعض الرسوم من
أجل المدرسة. وشربنا زجاجة من الجعة. ذهبت إلى السرير في الساعة العاشرة
والنصف. كنت أشعر بتعب ممض، فنمت فوراً، حتى أني لم أسمع "إلزه" عند
قدومها إلى السرير. نمت كالثمل. وحلمت عند الصباح. خشخة ودوبي أو
زمجرة. لم يحدث شيء آخر، أم ماذا؟ أكان ثمة شيء آخر؟ أعلمه طقس هذا
الفصل من السنة؟ فهو طقس نيسان؟ ربما قهقهة؟

نمّت نوماً تقليلاً شديداً انوطأ، وشعرت إثره بالصداع وبعنة الاستيقاظ أيضاً.
وعانت "إلزه" معاناة مشابهة - إذن هو الطقس فعلًا. ولم تعمل الساعة الداخلية إلا

عند "ليزل" فقط.

جاءت "ليزل" على أطراف أصابع قدميها وهي تصرخ بأعلى صوتها: -
أمي، أمي، أبي، أبي، استيقظا! لقد استغرقتما في النوم.
نهضت "إله" أولًا: "نعم ماذا هناك؟"
"أمي، لقد تجاوزت الساعة الثامنة".

"يا إلهي وهزت "إله" المنبه فصدر عنه رنين مرة أخرى. "روبرت.. أنت يا روبرت!" - وعيت ذلك كله بشكل من الأشكال، سمعت صوت مذيع عائلة "شيرت" عبر الجدار وأعلنت الساعة الثامنة. وغضت الطفلة وشاهدت كل شيء. فوضى النوم، فراش الزوجية، الشعر، أعضاء البدن، ملءات السرير كثيرة الثناء. واعترى إله الذعر. - المنبه أطلق رنينه! هذا غير معقول! روبرت، يا روبرت، سوف تتأخر! يا للسماء مرة أخرى، يجب أن تذهب الطفلة إلى المدرسة متى موعد المدرسة اليوم؟

كان الموعد متأخرًا لحسن الحظ. أرسلت إله الطفلة إلى المطبخ لوضع ماء، القهوة فوق النار." ارتدي التوراة الاسكتلندية. إنها معلقة في الحمام فوق المشجب." وراحـت إله تسـير في أنحاء الشـقة بـخطوات مـتنـاثـلة. - "روبرـت! عـد إـلى نـفسـك أـخـيرـاً بـحـقـ السـماءـ!".

أجل، أجل، المرأة يعرف كيف يكون عليه الحال. أجل، أجل، اللامبالاة إلى أبعد الحدود. فالامر سيـانـ. سـأـصـلـ مـتأـخـرـاـ فيـ أـيـةـ حـالـ. بـضـعـ دـقـائقـ أـكـثـرـ مـنـ أـقـلـ.. سـوـفـ يـنـظـرونـ إـلـيـ فيـ الـعـلـمـ وـيـتـسـمـونـ نـصـفـ اـبـتـسـامـةـ. وـالـرـئـيـسـ:ـ وـالـآنـ يـاـ سـيـدـ شـتـوـمـهـ.. هـلـ اـسـتـغـرـقـتـ فـيـ النـوـمـ.. وـلـكـنـ لـاـ خـيـرـ فـيـ ذـلـكـ.. هـذـاـ الـأـمـرـ يـحـدـثـ لـكـ فـرـدـ ذـاتـ مـرـةـ. وـهـكـذـاـ سـيـكـونـ الـمـرـءـ تـحـتـ الـأـضـوـاءـ طـيـلـةـ الـيـوـمـ.

- "من فضلك يا سيد شتومه، تفحص بطاقات الديون غير المدفوعة. إلى أين وصلـتـ الإـحـصـاءـاتـ فـيـ الـوـاقـعـ؟ـ إـذـاـ لمـ يـكـنـ لـدـيـكـ مـانـعـ أـرـيدـ اـسـتـعـرـاضـاـ إـجـمـالـيـاـ مـسـتـقـلـاـ عـنـ الـمـادـةـ ١٩ـ/ـ١٠ـ.ـ سـتـقـومـ بـجـهـدـ مشـكـورـ إـذـاـ..ـ يـاـ سـيـدـ شـتـوـمـهـ،ـ هـلـ لـدـيـكـ دـقـيقـةـ مـنـ الـوقـتـ لـيـ؟ـ".

وأز عجبتي إله عدة مرات، مرة عن قرب، ومرة من بعيد جداً، كانت في الشركة فعلاً بأفكارها. "حسناً، أتعلم يا روبرت! إذا لم تتهضم سريعاً، ففي وسعك

البقاء في البيت." وسمعت صوت أبواب الخزانن ونفض لحاف الريش وفراشي
الشعر - ربما نسيتني إلزه، ولكن لا..

اقربت مني فجأة بكل رقة وعطف.."أتعلم يا روبرت، أبقَ فعلًا هنا في
المنزل. استمتع بذلك ذات مرة، فالآخرون يفعلون ذلك أيضًا" ثم ابتعدت، فالأمر
منته بالتنسبة إليها. وصاحت من عند الباب:

- "أبقَ مستلقياً، وسأصل بالعمل هاتفيًا، أنت مصاب بالرشح. استدرِّ ونمْ
قليلاً وسأحضر لك بعد ذلك فنجانًا من القهوة".

شعرت بوقع خطوات مرتعشة، وسمعت طاحونة البن وذبذبات ونمط لثوانٍ.

- "أمي، أين أدوات الرياضة؟" - "في مكانها المعتمد في درج الأذنـية"
وسمعت صوت قرقة الصحون و هدير السيارة ، والترام، سمعت خطوات كثيرة،
كالباليه، وأزيز آلة كاتبة وألات أخرى. سمعت رنين الهاتف. إنها حفلة موسيقى
كل يوم .

- "طاب يومك. هنا شركة روتكس. سأصلك بالدكتور مالتـس".

لـمت بالظاهر بالمرض والتوقف عن العمل.. في وضح النهار .. التوقف
عن العمل يوم الاثنين.. وجر الساقين بالشحاطة في المنزل .. فهو باردة، ومشاعر
مزدوجة.. زوغان من المدرسة.. مسح ميزان الحرارة لترتفع.. رفقتني الأم بحـدة
وفكرت برأي من ناحيتها.. عدم الاستقامة الداخلية.. السوء والحلـوة.. الرعاية
والعنـاة.

ثم ذـرت. "يا سيد، جاء القـطـور" - قـالت إلزه- بـقـايا من معـجنـات عـيد
الميلاد. اجلس في سـرـيرـك وسـأـضـعـ لك وسـادـةـ ثـانـيـةـ وراء ظـهـرـكـ ماـشـيـ الحالـ؟
سـأـضـعـ الصـيـثـيـةـ فـوقـ منـضـدـةـ السـرـيرـ .. لـا تـدـغـ بـقـعـ القـهـوةـ تـلـوـثـ لـيـ المـلـاءـةـ".
هـذـا لـطـفـ منـكـ. شـكـراـ.

"اتصلت هـاتـفيـاـ بـشـركـتكـ .. الآـسـهـ كـوـمـيـزـ .. أوـ اـسـمـ مشـابـهـ".

"ـغـومـيـزـ .. تـزـوـجـ إـسـبـانـيـاـ .. شـعـرـ مـصـبـوـغـ أـشـقـرـ جـداـ".

".. إنـهمـ يـرـجـونـ لـكـ الشـفـاءـ. إـذـنـ اـسـتـمـتـعـ بـغـطـورـكـ. سـأـخـرـجـ لـأـحـضـرـ بـعـضـ
الـأـشـيـاءـ وـعـلـيـ الـذـهـابـ إـلـىـ طـبـيبـ الـأـسـنـانـ".

لقد رتبت لكل شيء.. وجرت إلى الممر مع آخر التعليمات.
"إذا قرع الباب أو الهاتف، فلا تذهب إليهما قط.." وعندما تهضب بعد ذلك،
ضع حاجات السرير فوق الكرسي. سأخذ ليزلي معك مباشرة. هل انتهيت؟. تعالى
يا طفلتي".

خطوات ثانية، ثم انصفق باب الشقة، وأصبحت بمفردي.. فترة ما قبل
الظهر كلها بمفردي..

ثمة القليل من المساوىء فيها.. هذه الفترات ما قبل الظهر في المنزل.
ذكريات قديمة.. نصف حصبة.. نصف عقوبة.. هذا الضوء الضعيف، كل شيء
تراءى باللمسة. وقف محدثاً صوت طقطقه.. تخبطت على غير هدى، أجر ساق
جراً.

وفي وقت لاحق: شعاعي الحمام المطلولة، أشعّلت المدفأة الكهربائية، صفيح في
كل مكان. نوافذ مفتوحة، فيجب تهوية المكان، أجل. أجل. التهوية.

وأخيراً ارتديت ملابسي، قميصاً وبنطلوناً وجاككت الصوف. أشياء باردة.
ذهبت إلى غرفة ليزلي وفتحت المذياع الصغير، قالوا شيئاً عن بارباروسا، ولكنهم
قصدوا هتلر به. وقالوا شيئاً عن حياة الناموس: أترى، أترى، لم أعلم أنا أيضاً. كل
يوم يثنون أشياء لا أعرفها - شيء يبعث على اليأس بشكل من الأشكال.

وقلبت قليلاً صفحات من كتاب ليزلي: "زورا الحمراء". "أين يعيش
المتوحشون" وأثار فضولي دفتر المذكرات. - ماذا تراها... ولكن لم يكن ثمة
شيء تقريباً لا شيء، ثلاث صفحات كاملة في العطلة. ثم لاشيء، بعد ذلك.
وتجولت في أنحاء الشقة في تردد. وشاهدت محتويات البراد ودرج المؤونة،
ومحتويات درج منضدة زينة إلزه، ونسقطت فوراً ما في داخله. قمت ببعض
الأعمال المنزلية. وفي حجرة الجلوس كان خشب منضدة السرير متسلقاً ويحدث
الدرج صريراً فوقه. كل شيء بلي. أنسقت التسلقات بمادة "أوهو" اللاصقة،
ولكنها لم تثبت، فقد كان تحتها سلخة خشب متصدعة أقرب ما تكون إلى نشاره
الخشب. وضعت "أوهو" مرّة أخرى، ثم مرّة أخرى. إنه درج "أوهو" وأخيراً قطعة
من شريط لاصق فوقه لتنبيه حتى بات "أوهو" صلباً. درج "أوهو" عمل الماني
قديم.

و عند الثانية عشرة والنصف جاءت ليزيل واعتبرتها الدهشة.
مرحباً يا أبتي. أنت في المنزل؟ ثم تذكرت مجدداً: "أنت مريض - حسناً، إذا
كنت مريضاً".

وفجأة راودني الشك. فصوت الطفلة يبدو ولكنه مدرب على ذلك. ثم انطلقت
تتحدث عما تعلمته في المدرسة، الجمل الشرطية.

قلت: "لو كان لجذبي عجلات". فضحك أكثر من اللازم. ولكن اليوم تحول
إلى احتفال. جاءت إلزه حوالي الساعة الواحدة وأحضرت معها السمك المجمد. ثم
أخذنا إلى نوم ما بعد الظهيرة القصير. وعقب ذلك القهوة والكعك. وفي المساء
رغبت ليزيل أن تلعب "أيها الإنسان لا تغفظ"^(١).

"هل أنجزت وظائفك المنزلية؟".

تحول اليوم إلى يوم للعائلة. صوت أحجار النرد العظمية، فرك الأيدي.
صرخات الهياج: "كلاً، ليس مرة أخرى، لماذا استحققت ذلك - إزاء كلّ هذا الحظ
لا يمكن إلا أن تسوء الحال - انتظر فقط من سيضحك أخيراً...".

إلزه، وقد نفذ صبرها: - "هيا اسرع. العب - انتظر - الانتقام لذى مثل
النفاق!".

إنه لأمر نادر الحدوث. ولكن عندما نبدأ اللعب، فسوف يتحول إلى صخب
ومبالغات. كان على إلزه التصرف بحزم:
- "حسناً، انتهينا. هذه آخر مرة".

"آه ماما! مرة أخرى فقط".

"انتهى، هذا يكفي الآن".

بعد العشاء قدم النبيذ الساخن. وقالت إلزه بابتسامة كان في الوسع رؤيتها من
الخلف، بينما كانت تحرك النبيذ: "من أجل مريضنا ليستعيد قواه".
وليزل: "ما هو مرضك في الواقع؟".

"إنه مصاب بالنكاف. وعليك الذهاب إلى السرير الآن!"

(١) لعبة بالأحجار فوق رقعة مربعة تشبه لعبة البرجيس - المترجمة.

"هل أنت مريض غداً يا أبي؟".

نم نفتح حتى جهاز التلفاز. ونويت مشاهدة نشرات رحلات العطلة، وقلبت صفحاتها كلها مرّة أخرى. لعله لا ينبغي علينا الذهاب مجدداً إلى إسبانيا؟ ولعلنا نذهب إلى مكان آخر. ربما إنكلترا أو إيرلندا؟ إلى قرية إيرلندية للصياديّن، بزورق مجّهز كالمنزل.

كانت إلزه متحفظة: "مع هذه القنابل التي تتفجر دائمًا؟.. وبعد هدوء قصير قالت: "ولكني أعرف ماذا تعني يا روبرت".

تجاذبنا أطراف الحديث معاً مباشرة. ثم ذهبنا إلى السرير في وقت متاخر عن المأثور. وبعد ذلك طرح لأول مرة السؤال حول كيف ينبغي أن تسير الأمور. فأنا لا أستطيع بالتأكيد التنبّع أكثر من ذلك عن العمل - هكذا ببساطة دون سبب - أم أنه كان ثمة سبب؟

وفجأة باتت لهجة إلزه تتم عن قلق شديد.

"أتعلم يا روبرت، استغل هذه الفرصة. فكر في دورتك الدموية وتعبك! - اذهب غداً إلى الطبيب لوكرت ودعه يفحصك فحصاً كاملاً. أنت الآن في الخامسة والأربعين من عمرك، وعلى المرء أن يهتم بنفسه".

وعندما استيقظت في اليوم التالي، كان الموعد قد حدد لي في الساعة العاشرة. وقد غادرت إلزه المنزل وتركت لي قصاصة من الورق، ترى إلى أين ذهبت؟ وخرجت من المنزل.

في البداية شعرت بعدم الارتياح في الشارع ولكأني عار. الساعة العاشرة - حيث الجميع وراء مكاتبهم، وأنا هنا في الشمس.

كانت غرفة الانتظار مزدحمة، أصوات تمنّمات أو أصوات نصف مرتفعة، والمكان أقرب إلى الظلمة. انعدام الوضوح.

وحصلت على مكان للجلوس ومجلة نسائية داخل ظرف من ورق التجليد. المرء يقرأ كل شيء في غرفة الانتظار. ويتعملق في أكثر الأمور غرابة ولا معقولية:

"بين الجرأة والإثارة - قبعات قش من إيطاليا".

"من كتاب طبخ الجدة: بودينغ الخبز مع صلصة التوت".

وبعد ربع ساعة حصلت بالمبادلة على مجلة "الحيوانات البرية والكلب" وقرأت: ماسورة مطولة، ماسورة مصقوله ثم قرأت:
· منطقة صحية: القضاء على التيوس الضعيفة".

جاءت النداءات على المرضى بلا انتظام ومفاجئة دائمًا.

"التالي من فضلكم.. بلهجة قوية. من هو التالي؟

"كنت نائماً بالفعل - وأنت يا سيد ستورك، بإمكانك الحصول على حقنتك مباشرة".

لم أعرف تماماً متى يأتي دورِي. فالمعتادون على الروتين يحددون دورهم مباشرة عند دخولهم.

"صباح الخير، من يأتي دوره قبلِي؟ - قلت ذلك بحيوية مدوية ولكنني لم أكن على عجلة من أمري - ماذا سأقول للطبيب في الأساس؟ التعب وأحياناً الدوار، ضغط على أنصدم. كنت كالمشلول".

"التالي من فضلكم".

ونظرت امرأة شابة إلى نظرة يائمة. وذهبت إلى حيث وقفت الممرضة وقالت امرأة أخرى إن دورِي الآن أو بالأحرى كان دورِي قبل ذلك.
وعند النداء التالي استجمعت نفسي.

"ستومه. روبرت. هل سبق أن تعافت لدينا؟".

"أظن ذلك. قبل عامين".

"الظن ليس المعرفة. وهل سنحصل منك على استماراة صرف التأمين الصحي أيضاً. نعم؟".

"استماراة التأمين الصحي. نعم. من أجل تظاهر بالمرض - وبرز الطبيب من باب جانبي بوجه متورد لطيف. وعندما ذهبت إليه، أمسك بي من مرافقه.

"حسناً. أين موقع شكونا؟ - "ماذا نحن؟" قلت: نعم. كيف ينبغي لي أن أصف لك ذلك أيها الطبيب، لا شيء بالتحديد، إنما في صباح الأمس.. أحسست

بشيء غريب. ثم تلعمت. وقاطعني الطبيب.

- "إذن لتأمل ذلك بدقة عن قرب. افتح فمك! اخرج لسانك - نعم طبقة خفيفة، رائحة لفم، أحمرار طفيف، العينان سليمتان، الانعكاسات...".

لم تكن ثمة مشكلة. انطلق الطبيب من أنه لا بد أن يجد شيئاً. ولو أني أمعنت فكري بدقة أكثر، ولو أنه حاول إسداه العون لي - فثمة أشياء ليست على ما يرام في الواقع.

"هل تضطر للتبول مرات عديدة؟ اكشف عن صدرك. هل تمارس الرياضة؟ وتحدث في جهاز التكلم، إنه ينبغي على الآنسة كروغر القدوم إليه وقياس الضغط في وضع الوقوف /٨٠/١١٠. القلب متضخم بشكل خفيف - تنفس عميقاً - احبس النفس - زفير. الرئتان سليمتان. دع بطنك مرتخيا تماماً. أبعد البنطلون إلى الأسفل. هل هناك ألم هنا؟ لا تتوتر - استلق هنا - الكليتان سليمتان. الكبد متضخم قليلاً. هل شرب مشروبات كحولية؟

وسريّعني في البداية، لأن الأمر سار وفق شؤون العمل. لكنني لم أجده صحيحاً تماماً. فهو لم يسألني عما أشكو منه. وهذا يعني: لقد سأله، ولكن لاح أنه غير مهم بالأهمية - ألم يكن هذا أول شيء يجب أن يعرفه؟

"آنسة كروغر. سنجري تحليلاً للدم لمعرفة سرعة التثقل والهيماتوكريت وفحصاً للبول - أهم شيء السكر والزلال. أنت تعرف. ارتدي ملابسك يا سيد شنومة. اجلس. هناك بضعة أشياء يجب علينا توضيحها الضغط الانتصابي. الكبد - إذن مرة أخرى بعد غد بمعدة خاوية. وعندما نجري دراسة جذرية لوضعك، وأيضاً تخطيطاً للقلب والرئتين، ستقول لك الآنسة كروغر ماذا ينبغي عليك أن تحضر معك. سأكتب لك مبدئياً استراحة مرضية لمدة أسبوع. الكبد، السكر، الضغط الانتصابي، لا بد له من أن يجد شيئاً. لم يتغير المرء لدى خروجه من غرفة معاينة الطبيب بطريقة متغطرسة. لاحت لي غرفة الانتظار أكثر إقبالاً للنفس، الضوء الشاحب، الرائحة، الرؤوس المتلاصقة المنحنية فوق المجالات. وقلت باصرار: إلى اللقاء! وجاءت الإجابات ضعيفة متأنمة شديدة الشحوب مثل الضوء.

كان الضياء على أشده في الخارج. وهذا ما أدهشتني. كل شيء شفاف ونير

و واضح بارز . كم من وقت طويل انصرم ، منذ أن سرت في الشارع قبل الظهيرة في يوم عمل؟ حركة منتعشة تقريباً . ولا بد للمرء من أن يتعجب .
آه . هذا جيد . أسبوع إجازة . أستطيع الاتصال بالمكتب منتصراً تقريباً .
كانت غوميز على الهاتف .

"نعم لقد ظننا ذلك ، لم تكن ملامحك تبدو على ما يرام في الآونة الأخيرة" -
هل كانت تعني ذلك حقاً؟

"إذن استجم وأرح نفسك الآن . أتمنى لك الشفاء" .
الشفاء . نعم . لكل شيء نظامه . الاحتفال بالمرض لمدة أسبوع - مع إذن
السماح بذلك .

بات الأمر الآن موضوعاً لسكان البناء أيضاً . داخل الفضول السيدة كلّ
والسيدة رايشرت وتحداها مع إلزه .

"هل زوجك مريض؟ لم أره يذهب إلى العمل لمدة أربعة أيام .
هل انصرفت أربعة أيام حقاً؟ الأيام تجرف المرء معها في مثل هذه الأوقات .
إنه يفقد الرؤية الواضحة ."

قبل الظهر يسمع المرء المذيع قادماً إلى هنا - أثمة أمر جدي؟ جدران هذا
البيت! الصدى في بيت الدرج !

"آه! مرض دموي، يا إلهي، يا للهول! أيعرف ذلك بنفسه؟
وسمعت صمتاً، قالت إلزه خلاله شيئاً مهذناً . وهدا روع السيدة رايشرت
بسرعة أيضاً ."

"هكذا إذن . الحمد لله . ثم قالت بينما كانت تكنس بصوت مسموع مرة أخرى
في بيت الدرج . "أجل، أجل، ما أسرع ما يلقط المرء المرض . - المرء لا يرى
ذلك على الناس - وسرعان ما تصاب العائلة كلها . ستة أسابيع مدفوعة الأجر - ثم
ماذا بعد ذلك؟ ماذا تقول تلك المرأة هناك؟ وسمعت دهشة إلزه وحتى غيظها . لا
يجوز لها أن ترسم الشيطان على الحائط . فلم نصل بعد إلى هذا الحد . ثم قالت شيئاً
عن الشركة - إلى الحد الذي فهمته - وعن توظيف لسنوات طويلة، المساعدة
والأخذ باليد . وقفت هناك في الممر وأصخت السمع للهدوء التالي ."

وبالطبع ليس في وسع إلزه أخذ مثل هذه الأقوال مأخذًا جدياً. فهي تعرف جيداً كيف حدثت الأمور. وحتى أنها مارست سخريتها أيضاً. "أيها السيد المعاك. هل أضعفك فوق المبولة، أم تستطيع أن تفعل ذلك بنفسك؟".

وبنادلنا الدعابات، وكان لنا أيضاً طرفاً الصغيرة المضحكة. شعرت بالسکينة والراحة وأنا أراقبها عند الفطور وعند الطبخ. "هذا الرداء الصباخي من الأطلس جميل عليك، كل شيء لا مع ومصقول وثابت!" وكان لابد لي من أن أتلمسها، أتحسسها - واضطررت لإبعادي عنها. "دعك من هذا يا روبرت. لا، ليس الآن - هنا، فهوتك، كم دقيقة تود أن أغلي لك البيضة؟ - متى ينبغي عليك زيارة الطبيب مرة أخرى؟".

ولكن في الأيام التالية جالت في الرؤوس أفكار غريبة. طرأ تغيير على مزاج إلزه. لم يكن ملحوظاً في البداية - كانت تسألني عن حالي الصحي أكثر من المألف.

"كيف حالك اليوم؟ أتشعر بشيء؟".

"لا، كل شيء على ما يرام".

"لليلوح عليك الإشراق".

كان في صوتها تعبير عن القلق، وفيه شيء من الرجفة. وأحياناً ترمقني بنظرة جانبية. المرء يلاحظ أن ثمة شيئاً يشغلها باستمرار - إضافة إلى الجارة الشديدة الاهتمام.

" صباح الخير يا سيدة شتومه. كيف حال الزوج؟".

"لم يتضح شيء. الأطباء يأخذون متسعأً من الوقت".

"أجل الأطباء. والحيرة. هذا أسوأ ما في الأمر. الحيرة وعدم التأكد". - ثم قالت الجارة شيئاً لم أسمعه - لكنني علمت به فيما بعد. قالت: "وعلاوة على ذلك، ربما يهمك أن تعلمي أنه يوجد لدى هيكر، هيكر صاحب بضائع الورق، إعلان معلق في النافذة. إنهم يبحثون عن عاملة مساعدة لمدة يومين في الأسبوع، نصف يوم عمل. أنا شخصياً كنت أود العمل بكل سرور، ولكن ما دام بينو صغيراً..." وكما سبق أن قلت، لم أعلم بذلك في حينه، لكنني لاحظت إلزه غارقة في الأفكار. شيء ما يجول في رأسها.

وفي هذه الأثناء زرت الطبيب ثلاثة مرات.

الأسبوع الأول - أسبوع المرض الأول، كاد ينصرف. وحصل الطبيب على النتائج. وعندما دخلت غرفته، كان أول ما قاله، إنه لا ينبغي لي أن أقلق. ثم قال شيئاً عن نقص في عدد الكريات البيضاء، وعن الأنزيمات ج ت/و ج ت ب وعن ترانسفيراز الكبد. إنها غير طبيعية. ويجب توضيح ذلك.

"أنت مهمتم بتوضيح ذلك!".

جاء وقع ذلك على كما لو وجهت إلى تهمة بوليسية.

"هل أنت مصاب بالحساسية؟ هل أصبحت مرة بالربو؟".

ولو أني أجبت بالإيجاب. لا تصح أن بعض ما أعلانيه غير مؤذ. قال إنه في أية حال سيحوّلني إلى مشفى الجامعة، إلى الأطباء الأخصائيين. وقال: اذهب إلى البيت واسترخ. ستكون في حاجة إلى الراحة. وعندما نحصل على الموعد. سنتصل بك هاتفياً.

إذن مزيد من أيام الانتظار. وتدرجياً أصبحت من أثاث الشقة، وعندما تحضر ليزلي عند الظهيرة، تجدني أمامها، وعندما تحضر في وقت مبكر، تجدني أيضاً.

"آه، أنت هنا! إني أنسى دائماً أنك مريض. اليوم تظاهر الطلاب الكبار ولذلك منحنا عطلة".

"هكذا إذن.. تظاهروا.. ولماذا؟"

"لا أعرف تماماً. لا أعتقد بضياع الكثير من الدروس - كيف حالك؟"

"آه، في أفضل حال. كنت اليوم عند الطبيب وقال ليس على سوى الذهاب إلى عيادة معينة، ومن ثم ينجز كل شيء".

"إلى طبيب آخر أيضاً! وماذا عليه أن يفعل؟ أجدهم تبدو متعباً. وما زلت دائماً في القميص القديم مع الجاكيت الصوف.
- لا أحب ذلك مطلقاً."

هكذا لاحت الأمور الآن. لقد جعلت الحياة المألوفة مشوّشة. فخلال سنوات طفولة، لم يكن هناك رجل في البيت. الأم والإبنة بمفردهما معاً. والآن أثرت

الاستثناء، رجل أشيب وصابون الحلاقة على ذئنه، يجر نفسه في الممر، وتحت الجلد تحلل وخلل قد ابتدأ، ربما رائحة أخرى؟ أهو إلزام قسري بمراعاة خاطري؟ كنت أحب أن أستيقني وأسهو نصف ساعة، في الصباح على سبيل المثال، بعد عودتي من الطبيب، أو بعد الظهر أيضاً - ولizel لا تحب ذلك مطلقاً.

"مرحباً! - أنت تعود للنوم مجدداً! أنت تمام كثيراً، يجب عليك الاستيقاظ!".

إنها عندما تراني نائماً، تعتبرني نصف ميت.

"أنت لن تموت - أليس كذلك؟ عدنى بذلك، يجب ألا نموت. الموت فظيع جداً. لا أعتقد أنها رأت ميتاً وليس لديها تصور عنه. "الموت" ببساطة هو كل شيء ساكن ومرريع، إنها لا تمتلك كلمات عنه. "إنك عندما تجلس هناك أحياناً، بهذا المقدار من التجاعيد والشحوب...". وحدقت في وانهمرت دموعها فجأة، وراحـت تتنـحب وتنـشـج بالبكـاء. وعندما جاءـت إلـزـهـ، شـعرـتـ بالاستـكارـ. ماـذاـ يـجـريـ هـنـاـ يـاـ ليـزـلـ؟ ماـذاـ يـرـدـ فـيـ ذـهـنـكـ مـنـ خـواـطـرـ؟ـ وـفـيـ الأـسـاسـ -ـ ماـذاـ لـدـيـكـ لـلـثـرـثـرـةـ هـنـاـ مـعـ أـبـيـكـ؟ـ اـغـرـيـ عنـ وجـهـيـ إـلـىـ غـرـفـتـكـ الـآنـ وـاـكـتـبـيـ الـأـعـمـالـ الـمـدـرـسـيـةـ.ـ يـاـ إـلـهـيـ -ـ وـدـمـوـعـ أـيـضاـ!".ـ

ينطوي رد فعل إلزه على انفعال خفيـفـ، عندما تلاطفـيـ الطفلـةـ، وتلقـيـ الاتهـامـاتـ منـ كـلـ الـأـنـوـاعـ.ـ لـكـنـهاـ تـتـصـرـفـ دـائـماـ بـغـرـابـةـ مـتـرـازـيـةـ.ـ أـمـ أـنـ ذـلـكـ مـجـرـدـ شـكـ مـنـيـ؟ـ قـلـتـ:

"لـقـدـ بـقـيـتـ الـيـوـمـ مـذـةـ طـوـيـلـةـ خـارـجـ الـبـيـتـ."

"هـذـاـ هـلـ لـفـتـ نـظـرـكـ ذـلـكـ؟ـ وـمـاـذاـ قـالـ الطـبـيـبـ؟ـ".ـ

"بعض الأشيـاءـ لـيـسـ عـلـىـ ماـ يـرـامـ فـيـ تـحـلـيلـ الدـمـ.ـ لمـ يـكـنـ مـنـ غـيرـ الـمـسـتـحـبـ لـدـيـ أـنـ أـقـصـ النـفـاـصـيـلـ...ـ وـفـيـ النـهـاـيـةـ أـضـفـتـ نـكـةـ اـضـطـرـارـيـةـ.

"نعمـ.ـ نـعـمـ.ـ هـذـاـ هـوـ الـمـسـبـبـ"ـ -ـ آـدـ روـبـرتـ.ـ اـبـقـ فـيـ الـبـيـتـ بـالـتـأـكـيدـ"ـ.

"هـرـاءـ"ـ روـبـرتـ.ـ لـاـ تـقـلـ مـثـلـ ذـلـكـ!ـ الصـوـابـ تـوـضـيـحـ ذـلـكـ"ـ.

هـنـاكـ شـيـءـ مـنـ لـهـجـتـهـ دـعـانـيـ لـلـإـصـغـاءـ.ـ "ـتـوـضـيـحـ"ـ -ـ الـكـلـمـاتـ هـيـ كـلـمـاتـ الطـبـيـبـ نـفـسـهـاـ.ـ كـانـ فـيـ الصـوـتـ بـرـودـ وـتـصـمـيمـ.ـ وـلـكـأنـهـ صـوتـ شـخـصـ تـغلـبـ عـلـىـ الـمـقاـوـمـةـ،ـ الـمـقاـوـمـةـ الـدـاخـلـيـةـ.ـ "ـأـتـعـلمـ يـاـ روـبـرتـ،ـ فـيـ الـوـاقـعـ إـنـهـ لـأـمـرـ عـلـىـ بـقاءـ الـمـرـءـ

في المنزل طوال النهار. يستطيع ذات مرة البقاء بعيداً عن العمل لمدة أطول، وإنجاز شيء، دون تسرع وانفعال.. - كان ينبغي أن تتم لهجتها عن المزاح، ولكنها لم تكن كذلك.

"الآن قل فقط، إن المرض جاء مناسباً لك..

"ولكن كلا! كلا! لا أقصد سوى - لماذا ينبغي أن يقسم العالم دائماً - الرجال في الخارج حيث تجري الأمور - ونحن... .

"الرجال في الخارج حيث تجري الأمور - هراء - هذه الأحاديث كانت تزيد من استكاري. كل ما قالته، وكل محاولاتها تصحيح الخطأ السابق، واللهجة الخاطئة، زادت الأمر سوءاً.

"ولكن يا روبرت! لا تكن على هذا المقدار من الحساسية! في أية حال لا يعد والأمر مجرد عدة أيام. ثم يعود كل شيء إلى ما كان عليه. كلا! إنها نفسها لا تعتقد ذلك. كل شيء قالته ينم عن خطأ ما. ولكن لم يكن لدى الوقت لإمعان الفكر فيه. الأمر بات جدياً، دخلت الآن في الطاحونة فعلاً. أظهر تحليل الدم بعض الأرقام الخاطئة، ولم يقدم انطباعاً جيداً - تحليل الدم العام، مشفى الجامعة - دخلت إلى إمبراطورية الأجهزة وحولي أزيزها ووشيشها وصوت الممصن المطاطي، وقطفقة الأجهزة عند وضعها على المنضدة الزجاجية، وصوت كرة النفخ المطاطية لجهاز الضغط، وأسلوب التقنيين الطبيين الأقرب إلى الأسلوب العسكري.

"انتهى بوعشك الوقوف الآن، سيتم تقييم تخطيط الدماغ الكهربائي وتخطيط القلب الآن، اذهب. اذهب إلى الغرفة بعد بابين من هنا لدراسة وظيفة الرئتين.

"بسرعة، بسرعة، أخلع قميصك. دع القسم "العلوي من جسمك عارياً. ضع التربيش في الفم وانفخ، انفخ..

"هنا اشرب هذا الكأس ثم اذهب إلى المقصورة رقم اثنين، واخلع ملابسك، وانتظر حتى يضيء مصباح الإشارة، واحتفظ بكل شيء في معدتك!..

"هكذا.. والآن استريح، استريح تماماً وانحن قليلاً أيضاً.

"في وسعنا إجراء اختبار التحسس أيضاً. هل تتحسس من أزهار الربيع، من القش، من شعر الكلاب؟..

"اذهب إلى هناك وتبول. هل تعرف ماذا يعني عينة البول في المنتصف؟".

أعيدت جميع التحاليل التي أجرتها الطبيبة لو كرت مرة أخرى.

"مع احترامنا لطبيبك المنزلي، إلا أننا نود تجنب أي خطأ".

هذا يعني حقاً أن الطبيب المنزلي لابد له أن يخطيء" - وأعيدت تحاليل الدم عدة مرات. ورحت أتجول هنا وهناك بين العيادات المختلفة، المبعثرة فوق أرض المشفى، وتجلوّت بين اختصاصي وأخر.

"المعذرة، ولكنني أود الذهاب إلى السيد الطبيب شتيرنهايم - فهل أنا في المكان المناسب؟".

- شتيرنهايم؟ لابد أنك تقصد الطبيب فيرلاين، اختصاصي البولية؟ وتجولت عبر مدينة المرضى، عبر بلد المرضى فوق الطرق الإسفلتيه. وعبرت أماكن الأعشاب الصغيرة التي داستها الأرجل وحطمتها، تلك الأعشاب التي نمت بعد عمل زراعي مضمن.

"المعذرة. ولكن هل يوجد في هذا المبنى الطبيب مادر؟

"مادر - مادر؟ أسأل هناك في المبنى الرئيس. فنحن لسنا هنا مكتبة استعلامات - آه انهاتف مرة أخرى! نعم، ماذا، اتصل بالرقم ٣٩٩ - يوجد أناس...".

"أعتقد أنني لم أقل ذلك بشكل صائب - انظروا هنا!".

"هكذا إذن، صيغة الدم - لماذا لم تقل ذلك مباشرة - يجب عليك بالطبع الذهاب إلى قسم الدمويات...".

"نعم بالتأكيد - اجتز الممر كله ثم اخرج من المبنى، ثم إلى اليسار، عبر الممر الضيق...".

وخيّل إليّ أنني سرت مرتين هكذا! ولكنني مشيّت متراخيًا. وتدريجياً أصبحت في حالة من غياب الذهن، كما في حالة الذهول، حيث يتبع المرء أية أوامر مسلوبة الإلادرة".

"ماذا، قسم الدمويات - ليست لدى أية فكرة عنه. فأنا نفسي مريض هنا. أسأل الآسيوية القصيرة هناك!".

"أنت في المكان الخطأ تماماً. اذهب في الطريق أمامك، هناك حتى البيت

المنخفض.. عبر الممر ..

وعدت أدرجني من حيث أتيت. فقد كان ثمة مدخل لم أنتبه إليه. وكان أيضاً في القبو. وأخيراً لفت نظري أحدهم إليه، هناك في القبو، حيث ابتدأ يشكو من "أزمة المكان" ومن مشاكل مالية داخلية ومشاكل المستخدمين - وجدت القسم في نوع من قبو التدفئة. ولم يكن في الوسع تمييزه إلا بواسطة لافتة كرتونية مكتوبة بخط اليد. وعندما دخلت، بدا دخولي غير ملائم. "شتوهمه"، روبرت، كان موعدك في الساعة الثانية، والآن الساعة الثالثة. مع الأسف. الطبيب مادر في طريقه إلى هنا الآن. ربما نصف ساعة أو ثلاثة أرباع الساعة. انتظر في الخارج" كانت أكمام الممرضة ملوثة بالدم.

وصفت الباب الحديدي، فدوى الصدى في هذا السقف المقوس الذي كان مبيضاً بالكلس بشكل مبدئي. مقاعد الانتظار تحت حزم الأنابيب. وجلس في مواجهتي امرأتان وتحديثاً عن مرضهما. "أستطيع أن أقول لك، ثلاثة سنوات - بعد شهرين أصبح في الإمكان رؤيتها. أصبحت ازداد بدانة باستمرار، بدانة غير طبيعية. هنا حول الصدر، والوجه مثل القمر، ويما لضخامة الذراعين. وبالكاد تعرف على الجيران. لكن الطبيب كان صلباً كالحديد. قال: لا فائدة يا سيدة هولديغل، يجب علينا الاحتمال والصمود! وثمة امرأة أخرى بدأت معي، ولم تستطع الاحتمال. فرفضت متابعة الحقن وبعد شهر توفيت".

"أجل. أجل.. هذا هو السبب".

ثم هناك التورم، التغييرات الخارجية. وهذا غير ضار. في المقام الأول يصاب الإنسان بهشاشة العظام، أتفهمين، العظام تصبح قابلة للكسر ولكنها مصنوعة من الزجاج، من الزجاج أو الخرف".

"أجل، أجل. الزجاج أو الخرف. هكذا تجري الأمور .

"مثل الزجاج. نعم. خطوة غير صحيحة، خطوة خاطئة ويصاب المرء بكسر ما!".

هذه المحادثات في غرفة الانتظار - بالكاد يستطيع المرء أن يتفاداها - الأمر في عيادات الجامعة أسوأ منه في العيادات الخاصة. بالتأكيد لأن الأمراض أسوأ. وذات مرة كنت حاضراً عندما وضعت امرأة لمدة ساعتين بلا توقف وبصوت

أقرب إلى الارتفاع، مرضًا يؤدي إلى موت جميع الأعضاء. كل هذه المحادثات، وهذا التوضيح، وهذا العرض، يجعل المرء كالمشلول.

اقترن بـ زوجان ، امرأة مكتنزة متوردة تقود عجوزاً يرتدي بيجامة، ببطء لا نهاية له، ويتعرّث . وعلى شفتيه السفلية خيط طويل من اللعاب. قالت بصوت شاكٍ يتلاطم مع مظهرها: "قيلهم، ها قد وصلنا - تعال، هنا حول الزاوية - الآن أجلس. انتبه - كان ثمة نوع من الخليج عند نهاية ممر طويل. جلس العجوز بلا حراك تماماً. وإنى جانبى تحدث رجلان، بلا صوت، بفتح لاح أنهما في غاية المرح. بالتأكيد إنهما يقصان النكات. ومن حين لآخر يضحكان في صهالة، أو بالأحرى كانوا سوف يتصهلان، لو كان لديهما صوت. وهكذا فلم يكن الأمر يعدو مجرد الثنائي والوحيدة بالصوت.

جلست هناك ما يزيد عن الساعة. وفيما بعد فتح باب من أحد الجوانب وجاءت محفنة على عجلات. دفعت إلى خارج الغرفة دون مرافقة ووقفت على مقربة مني. على المحفنة شخص مستلق تحت ملاءة رقيقة، لا يظهر منه سوى الوجه: العينان والجلد والعظم. كان بلا حراك. كان هذا هو مرافقى.

في وقت من الأوقات، استدعيت إلى خلف الباب الحديدي. عدت متأخرة إلى البيت في ذلك اليوم ومتخاذلاً. وسقط مفتاح البيت من يدي مرتين. وشعرت أنني مريض حقاً. شعرت بالدوار في رأسي ودغدغة في أطرافي وطعم معدني غريب فوق لسانى وتطلعت إلى إلزه بنظرة فاحصة.

- حسناً؟

- آه الزد..

كانت لدى حاجة قوية لأفضي بها بلا تحفظ بما في نفسي. لاحت حياتي أنها بلغت نقطة من نقاط التحول، كالزواج وموت الوالدين وولادة الطفل - شيء من هذا القبيل، ولكن ماذا كنت أمل من إلزه؟ هل أمل تحولاً مفاجئاً، افتتاحاً، حساسية وتعاطفاً.. هذه أمور صرفاً أنفسنا عنها خلال الأيام الممتدة خمسة عشر عاماً.

"ونتن يا روبرت! لا تجعل المسألة مأساة. تمالك نفسك قليلاً!"

"وابذا كنت مريضاً حقاً أقصد لوقت طويل...".

"لم يتبين ذلك بعد انتظر ما سوف تسفر عنه الفحوص".

وانزعجت من لهجتها وفظاظتها. كان من حق القليل من انفرقة والدمة. ولكنني نست على ما يرام حقاً..

"نعم. نعم. أعتقد ذلك فعلاً. ولكن ماذا تقييد الحسرة. الآن يجب علينا الصمود".

"وإذا كنت مريضاً حقاً الآن، من أين لنا العيش؟ تمهل، تمهل. ما زلت أنا هنا. وسنجد شيئاً أو أية إمكانية لكسب العيش. وأردت العمل، فأستطيع غداً الحصول على شيء" "ماذا.. ماذا تقولين؟".

"نعم. نعم، لماذا لا أقول لك ذلك. لقد تقصيت وسمعت شيئاً.. على سبيل المثال، على مقربة، في متجر البضائع الورقية. وأستطيع أيضاً العودة إلى شركتي القديمة".

لقد استعلمت عن كل شيء. ووضعت في الحسبان أسوأ الاحتمالات. عندما كنت في المنزل، تمكنت من القيام ببعض شؤون المنزل ورعايته ليزول وهذا ما أفعله بكل سرور في أية حال. المستقبل قد حدد بالنسبة إليها - توزيع الأدوار الجديدة. وعندما لاحظت أخيراً الانطباع الذي أحدثه ذلك على لم يكن منها إلا أن زادت الأمر سوءاً.

"لا تكن على هذا المقدار من الكآبة، سوف تتعافي مجدداً! كل هذه مجرد إمكانات، وأقصد إذا لم تسر الأمور على نحو آخر".

وكلما استمرت في الحديث، كلما ازدادت قناعة بمرضي. أعلها تعرف أيضاً عنه أكثر مني؟ وعلاوة على ذلك - انمرء يعرف ذلك بالتأكيد ولكنه ينحيه جانباً فقط - فهناك الهرم غير المرئي، انظر حيث تشاء - تحت طلاء الجدار، تحت غطاء المحرك، تحت الجلد - كل شيء متآكل وبال، كل شيء يثنّ ويحدث صريراً ويوشك على النهاية. إنها لمعجزة أن شيئاً ما يزال يعمل.

نمت نوماً سيناً في هذه الليلة وتقلبت وأحدثت السرير طقطقة وصريراً. "ماذا هناك يا روبرت، هل تشعر بألم؟".

لم أرغب في التكلم معها. شعرت بالهجران وهبات نفسى لأوقات عصبية.

في اليوم التالي أخذت إلزه طريقها في وقت مبكر. ولم تقل إلى أين.
حسناً، إني ذاهبة، لا تنسى مواعيدهك." وأما ضرورة العناية بليزل وذهابها
إلى المدرسة، وحصولها على الفطور وعلى طعام من أجل الطريق.. فهذا أمر
بدائي.

كان موعدي التالي في العاشرة عند الطبيب مادر، اختصاصي الدمويات.
واستقبلني وكأنه لا يعرفني.
"اسمك؟".

أدركت فجأة أن هؤلاء الأطباء لا ينظرون في وجوه مرضاهم. إنهم يرون
الجلد والعروق والدم.

"صحيح. إني أتذكر الآن. نقص عدد الكريات البيضاء، والأنزيمات (ج و
ت/و/ج ت ب) الخ.. أجل يا عزيزي.. النتائج غير مرضية. تقريباً كل شيء
خارج المقادير الطبيعية.. والآن يجب التأكيد من ذلك بصورة جذرية. وهذا شأن
اختصاصي الكبد. أنا لم أعد مسؤولاً بعد الآن."

ألا ينبغي على الطبيب تخفيف مخاوف المريض بقدر الإمكان؟ لم يكن الأمر
مطمئناً.. بل لاح غريباً دون سمة شخصية.. لكم يود المرء الحصول على القليل
من الاهتمام ولو كان مجرد فكاهة أو ابتسامة.
"سأوصي بجثتي للنشرية".

لم يصدر عنه أي رد فعل على الدعاية المريضة.. كان في مكان آخر، لدى
المريض التالي، وكان قد تحول عني في داخل نفسه عندما قال:

"سيتولى حالي الزميل ريدلش. اذهب إلى الجناح ٢٧ تشخيص الأنسجة.
أوراقك هناك فعلاً".

ومن جديد تجولت عبر مدينة المرضى. عبر بلد المرضى. كنت أسأل الناس
في طريقـي - وتدربيـجاً وجدت سبيليـ. وجدت الطبيب ريدلش في مكان مختلفـ عـما
ذكرـ ليـ. وصلـتـ إـلـيـهـ وـأـنـاـ مـبـالـ تـامـاـ،ـ لـأـنـهـ بـدـأـتـ تـمـطـرـ بـهـدوـءـ كـامـلـ وـبـخـفـةـ مـحـدـثـةـ
الـبـالـ - دونـ أـنـ أـلـاحـظـ ذـلـكـ.

كان الطبيب ريدلش ينتظـريـ. ورأـيـ فـيـ معـجزـةـ - أـتـعـلـمـ أـنـ تـحـالـيـكـ - ماـ

شاهدت منها - عظيمة. ج و ت فوق ٦٥/و ج ت ب مطابقة. ثم المعديلات. وعلاوة على ذلك نقص عدد الكريات البيضاء، وأنت تجر ذلك معك وكأنه لا يوجد شيء. تتجول في تاريخ العالم، ولكنك معافي تماماً. وفوق ذلك شحوم الدم. هل أصبحت مرأة بمغص ماري؟".

"لا أذكر أني عانيت ذلك. أشعر أني في أحسن حال إجمالاً. ليس ثمة آلام ولا شكوى ولا شيء".

كان الطبيب ريدلش متھمساً.. أترى.. أترى.. هذا ما أقوله دائماً. هذه الإصابات صامتة غابياً! وما دام هناك بقية من الوظيفة العضوية، لا يشعر المريض بشيء. أمر لا يكاد يصدق..".

شعرت بغضب يجتاحني. حول ماذا يتحدث الطبيب في الواقع؟

هل يتحدث عني أم يتحدث عن آلامي؟ يبدو أن آلامي تحوز على اهتمامه، ويقل اهتمامه بشفائها. وسألته، ماذا سيحدث معي.. ضحك ريدلش "آه، أنت محق، يا عزيزي، واعذرني، الاهتمام الاختصاصي - إنه يجمع بالإنسان أحياناً. يجب علينا التصرف بشكل متسلسلي. أولاً ينبغي أن تكون النتيجة غير قابلة للطعن. غير قابلة للطعن.. أتعني..".

"أجل، كما يقول المرء: غير قابلة للطعن. قد يكون هناك خلل كلوبي، ولكن قد تكون هناك أيضاً بداية التهاب كبدي!" قلت حانقاً: "إني أهتم في الدرجة الأولى بكيفية معالجتي".

أم هل أستطيع أن أكتب وصيتي مباشرة؟".

"ولكن يا عزيزي، أرجوك ألا تغضب إلى هذا الحد. نحن لسنا بشرأ جبارين. انظر - لديك ببساطة كثير من الأشياء غير المعتادة زلال في البول، ثم تلك الظلالم في صور الأشعة، تحت الرئة، عدم انتظام الدورة الدموية، ولكن أولاً الكلمية، إبني اقترح أن تقوم بإجراء خزعة صغيرة. أيأخذ خزعة للنسيج وذلك.. وقلب في مصنفاته وأوراقه - "نعمل ذلك يوم الاثنين مباشرة. يجب أن تكون منذ الغد عند الظهيرة في المركز حتى نتمكن من تهيئتك للخزعة - الحمية، السوائل الخ.. حسناً، لا يمكن أن يتم الأمر أسرع من ذلك حقاً - أيتها الممرضة!".

كنت أشبه بالمخدر. وقفـت الممرضة أمامي وأعطـتـي التعليمـات ثم قـادـتـي

خارجًا مثل طفل، وقدمت لي قصاصة ورق عليها مطالب محددة برسم إشارة ضرب إلى جانبها بسرعة. ولم تدع لي وقتاً للتساؤل.

خزعة نسيجية. سينتزع المرء قطعة صغيرة من لحمي. "غير قابل للطعن" وتحسست أحشائي وتصورت الكبد والكليتين.. وكلَّ تشوّهات ممكنة للكبد والكليَّة، فطور وقرنات ونمو تدرني للنسيج، وفكرت في المناسبة التي أكلت فيها هذه الأعضاء.

وعندما خرجمت إلى العراء، ارتجفت من القشعريرة. لم أصدق ما قاله الطبيب لأنَّه يتناقض جدًا مع حالي. ومع ذلك شعرت أنِّي مهدد. ربما ليس الأمر هذه الإصابات. ولكن لابدَّ من وجود شيء ما.

ومرة أخرى غادرت حرم المشفى. وليس على مبعدة منها، وفي مواجهتها على نحو منحرف، يقع مدخل المقبرة. وتصورت النكات التي يرويها الأطباء المنزليون (عمليًا هذه المنشأة بالقرب من قسم الطبيب ريدلش مباشرة، تكفي لآلف خطأ فني في أقل تقدير).

دخلت عبر بوابة المقبرة. وأمامي - كما لاح لي - طرق تمتد لkilometers وعليها حصى لها صرير، وباستمرار طرق جانبية جديدة وتفرعات - وفي كل جانب، إلى اليمين واليسار، قبر إثر الآخر، وعلى الطرقات، المحزونون، فرادى أو متشابكي الأذرع، في ملابس سوداء أو مع قبعة ومنديل وجه أسود. وتناثرت أحاديثهم مع الزريع نحوِي. أحاديث متقطعة يستطيع المرء استكمالها بسهولة.

"أيضاً ليس فترة طويلة بعد ذلك.. لم تصل بعد إلى الدفن.. أيضاً الهرم... أخيراً جاء.. التابوت قد أغلق بالمسامير.." لم يكن هناك سوى النساء تقريباً. الرجال - المرء يعرف ذلك - يموتون في سن مبكرة عن النساء. النساء يبقين ويزدادن عدداً.

المزيد والمزيد من النساء - وكلهن يتَّسحن بالسواد. مرَّت أمامي عربة كهربائية بلا صوت، مليئة بالأكاليل، جنازة لعلية القوم.

".. لا يجوز قول شيء حول الموتى.. الوصيَّة موجودة، ولكن على الرغم من ذلك.. حلَّ التصلب.. لم يكن سهلاً مطقاً... فقط إعطاء إشارات بكماء... كأنَّه التوسل".

سرت بلا هدف، وأثناء ذلك ورد في ذهني تعبير غريب من نوعه ولم أستطع الخلاص منه. "زراعة بدعة". التعبير كل لاحقني. "زراعة بدعة".

دققت ساعة المقبرة الثالثة. في هذا اليوم أمطرت السماء. ولكن الآن أشرقت شمس كانحليب. وفي هذا النور ارتحلت من المقبرة. "زراعة بدعة". ذهبت إلى قطار تحت الأرض واستقلته إلى المدينة، إلى أي مكان.

و عند محطة كبيرة، حيث نزل الكثيرون، نزلت من القطار أيضاً، وتسكعت أمام المحلات، باتجاه حي المحطة. وأمام "البارات" الليلية وقف الفوادون وعرضوا على آخر توريطات الإثارة من النساء والرجال والحيوانات. كانت البارات في الأقبية على الأغلب. دخلت السينما في المنطقة، وفيها فيلم بعنوان مثل "فانيرا الممتعة" لاح المكان خالياً تقريباً، وجلست في الخلف تماماً، وشاهدت الحركات العجيبة في اللحظة الأولى شعرت بالارتياب. وعلى مقربة مني، وأمامي بصفتين، قهقه شابان من شبان المدارس، وجلست في صفي امرأة بدينة، اقتربت مني بعد فتره من الزمن، وانبعثت منها رائحة قوية للبنفسج، والتکورات الجلدية الكبرى والنهاث فوق الشاشة أعادني إلى المشفى بسرعة. فخرجت.

وفي الشارع سادت حركة قوية وازدحام شديد، لاح لي لأول وهلة أشبه بتقليد الحركات في فيلم السينما. ثم رأيت الوجه.

كانت الساعة الخامسة وقد خرج الناس من عملهم وهرعوا إلى القطارات. لاحت وجههم ولكنهم لا يرون شيئاً البنية. قلت لنفسي: قريباً سوف تبدو هكذا أيضاً من جديد. قلت ذلك بصوت مرتفع وفاجأني صوتي.

ذهبت إلى فندق يقع في مواجهة المحطة وطلبت شيئاً لأكله. كان المطعم في الطابق الأول. ومن هناك، ومن مكان أمام النافذة، يشاهد المرء منظراً جميلاً ومثيراً تقريباً للازدحام. وعندما جاء النادل، طلبت شيئاً غالياً الثمن جداً بصوت متکبر. قال: "حسناً يا سيدي، ولكن ذلك سيستغرق بعض الوقت. يجب تجهيزه لك خصيصاً".

قلت: "أمل ذلك. وأز عجتني كلمة "تجهيزه".

متى خرجت مع إلزه آخر مرة لتناول الطعام؟ في رحلة شهر العسل؟ في اليوم العاشر للعرس؟ لم نخرج بعد ذلك بالتأكيد. فلم تكن إلزه تتقى بالاً لذلك.

"آه روبرت.. خسارة المال. سبقي في البيت وأطبخ لك شيئاً لذيذاً.. وهذا لا يكفي حتى النصف".

ونم أر غب في أن يكلف مبلغاً ضئيلاً إلى هذا الحد! جاء الطعام بعد نصف ساعة. قطعة صغيرة من اللحم داخل صلصة النبيذ، وكرات بطاطا مقلية بالسمن. وتوت أحمر وسلطنة طازجة، وكأس من الخمر - استمتعت بذلك بينما امتلا المطعم.

طلبت قهوة سوداء ونظرت عبر النافذة إلى الساحة أمام المحطة وإلى الناس المهرولين، وإلى المواصلات المناسبة، وإلى المصابيح اللامعة ودعاليات التبؤن المتحركة.

دفعت ونزلت، وتجولت في منطقة الحانات وتركت نفسي تسوقني.

وعند الزاوية القالية مباشرة، كان ثمة مشرب للبيرة مليء بالسكارى والقوادين والعاهرات الرخيصات. شعرت بالتناقض كمتعة. وفجأة أحسست بعطش شديد. المرء يحصل هنا مباشرة على عرق إضافة إلى البيرة. شربت وشربت وسمعت وشاهدت كل شيء. وعند الطاولات المرتفعة المرتكزة إلى رجل واحدة، نام البعض، والوجوه في بركة من البيرة.. وكان هناك فرد يسند رأسه بين يديه وثبتت عينيه على طوال الوقت. وطرق شخص على كتفي من الخلف: "يا رئيس، فكر في الناس الآخرين وادفع!" قلت "كما تشاء". وناديته: "كأس كبيرة من البيرة للرجل هنا". - ولكن ينبغي عليه إبعاد يديه عنـي.. فلن تحصل على شيء مني وقتـ: "لقد بعثـت من الموتـى".

وإثر ذلك بات الرجل الضخم عطوفاً وأراد معانقـيـ. وفكـرت في رأسـيـ الضبابـيـ: "الأفضل الذهاب" وترـنـحت عبر المنطقة المتباينة الألوانـ. وحلـلتـ بعد ذلكـ في حـانـةـ مـرـتـديـ مـلـابـسـ الجـنسـ الآخـرـ. وأـعـتـقـدـ هـكـذاـ فيـ أـيـةـ حالــ أـنـيـ، مـتـالـقاـ وبـصـوـتـ أـجـشـ، تـصـورـتـ نـفـسـيـ دـائـماـ وـاحـداـ مـنـهـمـ. وـشـارـكـتـ فيـ مـحـادـثـاتـ كـثـيرـةـ، بـعـضـهاـ مـحـادـثـاتـ فـلـسـفـيـةـ. وـتـكـلـمـتـ عـنـ مـسـائـلـ الـحـيـاةـ الـأـسـاسـيـةـ، وـعـنـ الـفـقـرـ وـالـغـنـىـ، وـالـحـبـ وـالـسـعـادـةـ، وـالـصـحـةـ وـالـمـرـضـ".

"لقد بعثـتـ منـ الموتـىـ".

لاحـ ليـ وـلـكـأـنـيـ أـعـقـلـ بـاجـلـالـ فـيـ كـلـ مـكـانـ. وـتـسـمـحـ لـيـ بـفـتـحـ زـجاـجـاتـ النـبـيـذـ

وتسموية النزاعات، ولقيت رعاية أناس في غاية الجمال. ولم تكن لديهم رغبة مطلقاً في تركي أمضي في سبيلي. بيد أنني كنت دائم الحركة، فذهبت من حانة إلى أخرى. استمعت إلى موسيقى "نانغو" قديمة، وإلى موسيقى "شارلستون" قديمة لآلات نفخ نحاسية. وغالباً ما استقبلت بالتحية من أناس لا أعرفهم، كأحد معارفهم القدامى، لم أستشعر أى انعدام للثقة. شعرت أنني آمن تماماً. وفي الواقع بين لي بعد ذلك أنني لم أنفق شيئاً.

وفيما بعد فقدت الرؤية الواضحة، فلم أعد أدرى الزمان ولا المكان. ولكنني بقيت أتابع الحركة، ووجدت نفسي فجأة في العراء، في شارع جانبي هادئ، يتالق بالسوداء، رغم أنها لم تكن تمطر. وفي مكان ما، وعلى بعد مسافة ما، دق جرس الكنيسة بصوت مسموع بوضوح عبر الهواء الصافي. ولم يتوقف طوال الوقت. وقف عند زاوية بيت، وثبتت نفسي بجداره الخشن. ومن مكان غير محدد خلفي سمعت صوت أمرأة:

"أيها الجد، هل أستطيع مساعدتك؟".

قلت: "لا شكرأ". وتابعت سيري متزنة. وتممت، ما زال أمامي وقت طويل لأصبح جداً وأنا مبعوث من الأموات. ثم فجأة كان لابد لي من القهقهة. أعرف ذلك جيداً. فجأة برز لي واضحأ مثل الضياء. السخرية تدخلت في كلّ موضع. كلّ شيء كان مضحكاً. مصابيح الشوارع التي تتدلى حزينة إلى الأسفل على شكل قوس. الخطوط البيضاء على الشارع التي لا يجوز السير فوقها. كلّ هذه السيارات المتألقة بأذهارها الخافتة التي تحملق بغباء، وهذا القرع المستمر للأجراس، ووسط كلّ هذا، وداخل هذه المقبرة: أنا الجثة المتحركة. قلت: "زراعة رائعة".

أردت أن أضحك من ذلك حتى أنخني على بطني من شدة الضحك. ضحكت ضحكات أشبه بالرجال البكم في المشفى.

وبطريقة ما وجدت طريقى إلى البيت وإلى سريري، من المؤكد أنني حلمت أحلاماً مضطربة. الأمر هكذا دائماً. فاما ألا يعيش المرء شيئاً، ولا في الليل أيضاً، وإما أن يأتيه فيض. - في الصباح التالي استيقظت مبكراً. وبالطبع لم يكن المنبه محدداً على توقيت، أو ليس محدداً على توقيت استيقاظي. وعلى الرغم من

ذلك:

نهضت من سريري، وتبخرت على غير هدى، وفركت عيني، وبدأت حفلاتي الصباحية، نظرة من النافذة، إلى الطقس، معطف الحمام من الباب، خدش وتشاؤب. وعندما أردت الخروج إلى الحمام، استيقظت إلزه مذعورة.

"روبرت، ماذا تفعل! لماذا تتسلل هناك؟! ثم يا إلهي! ما هذه الراحة، أين كنت؟ ومنى عدت إلى البيت؟".

صحيح- لم يكن حلمًا- ليس كل شيء. كنت مخدوشًا في وجهي. وتلمست رأسي. وقضت هناك عند الباب، في هذا الغسق. ونظرت إلى الأبيض غير الواضح- إلى هذه الغيوم- السرير، اللحاف، وإلى إلزه التي اعتدلت في سريرها. قلت لها أن الوقت قد حان. فهل تتفضل بعمل القهوة.

"ماذا؟ كيف ذلك إذن؟ ماذا جرى؟ هل يجب عليك الذهاب إلى المشفى في هذا الوقت المبكر؟

قلت: "سأذهب إلى العمل. هل الساعة صحيحة؟ السابعة إلا ربع؟" ذهلت إلزه. "إلى العمل؟ ما معنى ذلك؟ هل كنت عند طبيبك الاختصاصي؟ وماذا كانت النتيجة؟".

فتحت الباب، لأغتنس. قلت: هذا يكفي. سأذهب إلى العمل..".

وقفزت إلزه من السرير ولحقت بي وطالبت بمزيد من الإيضاحات لم تدرك شيئاً. ولم يكن لدى مزاج للمناقشة معها. أردت استعادة حياتي المألوفة.

"هل أنت مريض، أم أنك غير مريض؟".

قلت إن الأمر سيان بالنسبة لي. وأكدت على ذلك. يا للغرابة! لم أحظ ذلك إلا الآن: أثناء ما يزيد عن أسبوعين مكثت فيهما في البيت، ابتعدنا عن بعضنا بعضاً.

أخذت حماماً ونظفت نفسي بحرصن. غسلت شعرى ووضعت الكريم. وأخذت جبنتين من الأسبرين. ارتديت بذلك لم يسبق لي ارتداؤها في المكتب، وشعرت بعد ذلك بالإرتياح وأنني في أحسن حال. وسرت عبر الممر.

-"إلزه، وضعنت بذلتى القديمة في كيس من النايلون، فهي متسخة. هل يمكنك

أخذها إلى مصبغة التقطيف من فضلك؟".

أحدثت إلزه ضجة في المطبخ. وبعد عدم حصولها على جواب مرض مني، تحدثت مع نفسها.. "مثل هذا! هل يفهم أحد هذا الرجل! - أنا لم أجهر نفسي بذلك على الإطلاق - اليوم بالذات لدي موعد!".

إنه لأمر جيد أن تعود الأمور إلى طبيعتها. إنها اعتبرتني مريضاً دائمًا ورب البيت. أمسكت بحقيقة الملفات وخرجت.

وفي بيت الدرج، ألغت على الجارة التحية:

"صباح الخير، سيد شتومه! ها أنت من جديد! كل شيء على ما يرام، أليس كذلك؟ كن شيء، ليس سأوريأ إلى هنا! الحمد. وفي المكتب رحب بي الزملاء مثل ابن ضانع. سمعت ذلك بأذني الداخلية قبل وصولي إلى هناك:

مرحباً، من جاء هنا؟ سيدنا شتومه" بالتأكيد قالوا إنني أبدو في حال سيء، وإنني عم أعد أستطيع الاحتمال بعد ذلك - وكانوا على حق في ذلك.

سارت الأمور كما تخيلتها تماماً. ثمة سحر خاص لتحقيق النبوءات الخفية.

وبفرح تقريباً زجت نفسي في حياة المكتب المألوفة الساخرة. شعاعز الغطور ، المؤامرات الصغيرة، التحالفات الصغيرة، رتابة العمل المكتبي وبلادة الآلات. طعام الغداء.. الخضوع للرئيس والمعاذفات الصغيرة، ثم الراحة والنظام اللذان منحاني الثبات والسد.

ووقط من آونة إلى أخرى، عندما أفكّر في الأسابيع المنصرمة، ينشأ داخلي قلق وعدم اطمئنان ضئيل مزمن عالق بصورة مائلة غريبة. ذلك هو التأثير اللاحق الوحيد المتبقى لمرضى، وهو يتلاشى تدريجياً.



نحو عن حياة الكاتب:

WALTER E. RICHARTZ

ولد فالتر إيرش ريشارتس في ١٤ آيلار ١٩٢٧ في هامبورغ وتوفي في ٢ شباط ١٩٨٠. نشأ وترعرع في جنوب ألمانيا. وأدى خدمة العلم. درس العلوم الطبيعية وبخاصة الكيمياء منذ عام ١٩٤٦ وحتى ١٩٥٥ ونال شهادة الدكتوراه في العلوم الطبيعية. أقام في الولايات المتحدة بين الأعوام ١٩٥٧ - ١٩٦٠ بوصفه post doctorate fellow ثم عمل في مختبر أبحاث صناعة الكيمياء. ترجم عدة أعمال أدبية. اختار الموت مترحراً.

أعماله:

آمالى الكثيرة الوعود: (قصة ١٩٦٦)

امتحانات ابن صالح (قصة ١٩٦٦)

موت للأضباء (رواية ١٩٦٩)

بلا وجه - خذ ما تحتاج إليه (رواية ١٩٧٣)

رواية مكتوبة (١٩٧٦)

الحياة كطريق ملتو (قصة ١٩٧٦)

قصص شكسبير (قصة ١٩٧٨)

النازل (قصة ١٩٧٩)

إلى الأمام إلى الجنة (مقال ١٩٧٩)

فرسان علم الغرب (رواية ١٩٨٠)

فنان الجو

للكاتب المعاصر:

فرانس كافكا

■ ترجمة: سلام حاتم ■

في العقود الأخيرة تضاءل الاهتمام بفناني الجو ع كثيراً. في بينما كان، فيما مضى، مجدياً جداً أن تقام عروض من هذا القبيل بإخراج شخصي، فإنه في هذه الأيام من المستحيلات. لقد كانت أزماناً أخرى. وقتئذ شغلت المدينة كلها بفنان الجو؛ ومن يوم جو ع إلى آخر زادت المشاركة؛ كل واحد أراد أن يرى فنان الجو مرة واحدة على الأقل كل يوم؛ وفي الأيام اللاحقة كان هناك مشتركون جلسوا أيامأ أمام القفص المشبك الصغير؛ وفي الليل أيضاً كانت تجري تقديرات لزيادة التأثير على ضوء المشاعل؛ وفي أيام جميلة كان القفص يُحمل إلى العراء، على أنهم كانوا أطفالاً بصورة خاصة أولئك الذين كان يعرض لهم فنان الجو، وعلى حين لم يكن هو في نظر البالغين في أحيان كثيرة إلا تسليه شاركوا فيها بداعي التقليد فقد تفرج الأطفال مدھوشين، فاغري الأقواد، ممسكين بأيدي بعضهم بعضاً على سبيل الأمان، وقد قعد على قش منتشر، شاحب اللون، في التريكو الأسود، بأضلاع شديدة البروز، رافقاً حتى المقعد، وقد أجاب على أسئلة، تارة مومناً برأسه في أدب ومبتسماً في إجهاد، كما أنه كان يمد ذراعه من خلال القصبان أيضاً لكي يترك الآخرين يحسون نحوه، على أنه كان يخلو تارة أخرى إلى نفسه ويغرق في ذهوله غير مكترت لأحد، حتى ولا لدقة الساعة المهمة جداً له، التي كانت قطعة الأثاث الوحيدة في القفص، بل اكتفى بالنظر أمامه بعينين شبه مغلقتين، وبين الحين والأخر، كان يتجرّع جرعة صغيرة لكي يبلل شفتيه.

وفضلاً عن النظارء المتبدلين كان هناك أيضاً حراس دائمون تخيرهم

الجمهور، ومن عجب أنهم كانوا عادة جزارين، ثلاثة في آن واحد، كانت مهمتهم أن يراقبوا فنان الجوع ليلاً ونهاراً لكي لا يتناول طعاماً بطريقة ما سرية. على أن هذا لم يكن إلا أمراً شكلياً وضع لتهذب الجماهير، إذ إن المطاعمين عرفوا حق المعرفة أن فنان الجوع ما كان سيأكل في أثناء فترة الجوع أي شيء على الإطلاق ولا بأية حال، حتى ولا بالإكراه؛ إن شرف فنه يحرم عليه هذا. والحق أنه ما كل حارس استطاع أن يدرك هذا، كان هناك أحياناً مجموعات حراسة ليلية تهاونت جداً في القيام بالحراسة، وتعمدت الجلوس في ركن بعيد وانهمكت في لعب الورق، بخالص النية ألا يضمنوا على فنان الجوع بطعام خفيف، ربما استطاع أن يأتي به بحسب رأيهم من أية مخزونات سرية. وما من شيء كان أكثر إزعاجاً على فنان الجوع من مثل هؤلاء الحراس؛ فقد جعلوه مكتبراً؛ ونكدوا عليه الصوم على نحو مخيف؛ وكان يتغلب في بعض الأحيان على ضعفه، فكان يغنى في أثناء فترة الحراسة ما دام قادراً على هذا لكي يظهر للناس مبلغ ظلمهم في ارتياههم به. على أن هذا كان قليل النفع؛ فلم يعجبوا في مثل هذه الأحوال إلا بمهارته في أن يأكل حتى في أثناء الغناء. وكان أحبيهم إلى نفسه الحراس الذين كانوا يجلسون لصدق القضبان، ولم يكتفوا بالإضاءة الليلية الخافتة للقاعة، بل أضاوها بأنوار مصابيح الجيب الكهربائية التي وضعها المتعهد الفني تحت تصرفهم. ولم يزعجه الضوء الساطع الباهر قط، فما كان في مقدوره أن ينام على الإطلاق، إلا أنه كان في مقدوره أن يعيش دائماً في شبه غيوبية، عند كل إضاءة وفي كل ساعة وفي القاعة المكتظة الصاخبة أيضاً، وكان على أتم استعداد لأن يسأهرهم الليل كله؛ وكان مستعداً لأن يمازحهم ويحكى لهم حكايات عن تجواله ويستمع إلى حكاياتهم، لا شيء إلا لكي يسأرهم ويتمكن من أن يظهر لهم المرة تلو المرة أنه لم يكن عنده شروى نقي في القفص لكي يأكله، وأنه يصوم على نحو قد لا يقدر عليه أحد منهم، على أنه كان أسعد حالاً حين كان النهار يطلع وكان يؤتى لهم على حسابه بفطور دسم جداً، وكانوا يرثمون عليه بشهية رجال أصحاب بعد ليلة ساهرة على نحو شاق، لا بل إنه كان هناك ناساً أرادوا أن يجدوا في هذا الفطور تأثيراً على الحراس لا يليق، على أن هذا جاوز الحدّ كثيراً، وكان إذا سألهم المرء مما إذا أرادوا أن يقوموا بالحراسة الليلية حباً بالشيء ومن غير فطور، اختفوا عن الأنوار، إلا أنهم، مع هذا، كانوا يصررون على اتهاماتهم وشكوكهم. أما هذا فقد

كان جزءاً من الاتهامات التي لا يمكن فصلها أبداً عن الجوع والصوم. وما من أحد كان قادرًا على أن يقضي الأيام والليالي كلها حارساً بدون انقطاع لدى فنان الجوع؛ وما من أحد إذا، كان قادرًا على أن يعرف من نظرته الخاصة هل كانت عملية الصوم تتم حقاً بصورة مستمرة وعلى نحو سليم. على أن فنان الجوع كان وحده قادرًا على أن يعرف هذا، وهو وحده كان في آن واحد المتقرج الراضي كل الرضى عن صومه وجوعه، على أنه لم يكن، لأمر ما، راضياً قط؛ ولربما لم يكن الصوم السبب في تحوله الشديد بحث أن بعضهم اضطروا، وللأسف، لأن يتخلقاً عن حضور العروض، لأنهم لم يحتملوا منظره، بل إن تحوله لم يكن سببه إلا استثناء من نفسه، إذ إنه هو وحده عرف، وما من مطلع سواه عرف كم كان الصوم سهلاً. كان الصوم أسهل ما في الوجود. لم يسكت على ذلك أيضاً، لكن الناس لم يصدقوه، وعذوه على أحسن تقدير متواضعاً، لكن في معظم الأحيان رأوا فيه متعطشاً للدعاعية أو محتالاً هان عليه الصوم لأنّه عرف كيف يستسهله، وإلى هذا كانت لديه الشجاعة أيضاً لأن يعترف بذلك شبه اعتراف. وكان عليه أن يتقبل هذا كله، كما أنه تعود هذا مع مرور السنين، أما في أعمقه فكان هذا الاستثناء يعذبه دائمًا، وما من مرة، ولا بعد آية فترة صوم - وهذه الشهادة كان على المرء أن يشهد لها له - كان قد غادر الفقص طواعية. كان المتعهد الفني قد حدد للصوم مدة أقصاها أربعون يوماً، وفضلاً عن ذلك لم يسمح بالصوم قط، ولا في المدن الكبرى أيضاً، وذلك لسبب وجيه. ففي أربعين يوماً استطاع المرء بحكم الخبرة المكتسبة أن يثير اهتمام مدينة أكثر فأكثر بدعاية ترداد تدريجياً، على أن الجمهور أخفق بعده، فقد تبين نقص جوهرى في الإقبال، وطبعي أنه وجدت في هذا الخصوص فروق طفيفة بين المدن والأرياف، إلا أنه عذر قاعدة أن تكون المدة القصوى أربعين يوماً. في مثل هذه الأحوال إذا وفي اليوم الأربعين كان الفقص المكمل بالزهور يفتح، وكان يملأ المدرج نظارة متحمسون وتعزف فرقة موسيقية، وكان يدخل طبيبان، إلى الفقص لي Finch فنان الجوع الفحوصات الضرورية، وكانت النتائج تعلن في القاعة بواسطة مكبر صوت، وأخيراً كانت تأتي سيدتان شابتان سعدتا بأن الاقتراع وقع عليهما بالذات، وأرادتا أن تهبطا بفنان الجوع خارج الفقص بضع درجات إلى حيث أعدت على مائدة صغيرة وجيبة طعام خاصة بالمرضى مختارة بعناية فائقة. في هذه اللحظة كان فنان الجوع يمانع ويقاوم دائمًا.

صحيح أنه ألقى بعذً طوعاً بذراعيه العظيمتين في أيدي السيدتين المنحنتين إليه واللتين مدتها إليه استعداداً للمساعدة، إلا أنه لم ير غب في أن يقوم. فلماذا الإمساك الآن بالذات بعد أربعين يوماً؟ كان ستحتمل ذلك طويلاً، إلى ما لا حد له. فلماذا الإمساك الآن بالذات، حيث إنه كان في أحسن حال، وإن لم يكن بعد في أحسن حالات الصوم؟ لماذا أراد المرء أن يحرمه من الشهرة في أن يستمر في صومه وأن يكون لا أعظم صواماً وفنان جوع على مدى الأزمان كلها فحسب، وربما كان هو كذلك أيضاً، بل وأن يجاوز حدود طاقته أيضاً إلى ما هو غير معقول، إذ أنه أحسن، بأن قدرته على الصوم لا حدود لها. فلماذا لم تصر عليه تلك الجموع التي ظهرت بأنها معجبة به إيماناً إعجاب، إلا قليلاً؛ فحين احتمل أن يظل مستمراً في صومه، فلماذا أبى هي أن تعبر على ذلك؟ كما أنه كان متعباً أيضاً، وقد مر تاحا في القش وكان عليه الآن أن يعتدل في جلساته وينتصب قائماً ويمضي إلى الطعام الذي كان مجرد تصوّره يسبّب له الغثيان الذي احتبسه في مشقة مراعاة السيدتين. ورفع نظره إلى أعين السيدتين اللتين كانتا لطيفتين في الظاهر غاية اللطف والفاسيتين في الواقع غاية القسوة، وهز رأسه الذي ناء تحت تقله العنق التحيل. على أنه حدث بعده ما كان يحدث دائماً. فقد جاء المتعهد الفني، وبما أن الموسيقا جعلت الكلام مستحيلاً - فقد رفع في صمت ذراعيه فوق فنان الجوع لكانه يدعوه سماء لتشهد عمله على هذا القش مرة واحدة وتنتظر إلى هذا الشهيد الذي يرثى له ولم يكن إلا فنان الجوع ولكن بمعنى آخر، ليس إلا، ثم أمسك بفنان الجوع من خصره التحيل قاصداً أن يقيم الدليل بحضر مبالغ فيه على أن له علاقة هنا بشيء شبه وادٍ واهن؛ وسلمه، لا من غير أن يهزه بينه وبين نفسه بعض الشيء بحيث إنَّ فنان الجوع تمايل بشدة يمنة ويسرة برجليه وأعلى جسمه - إلى السيدتين اللتين أصفرتا في أثناء ذلك صفرة الموت ثم تحمل فنان الجوع هذا كلّه. كان الرأس على الصدر، بدا وكأنه تدرج إلى هناك حيث استقرَّ على نحو غامض؛ كان الجسد مهزولاً؛ والتصقت ساقاه ببعضهما بعضاً في الركبتين التصاقاً وثيقاً بداع حفظ الذات، كان تقل الجسم كلّه، إنما التقل الصغير جداً، على إحدى السيدتين التي مدت عنقها أوّلاً على قدر الإمكان مستتجدة، متصارعة الأنفاس - فما كانت قد تصوّرت هذه الوظيفة الشرفية هكذا - وذلك لكي تحمي وجهها على الأقل من أن يحتك بفنان الجوع، وبما أنها لم تفلح في ذلك، ولم تساعدها رفيقها الأسعد حظاً، بل اكتفت بأن

حملت أمامها، وهي ترتعش، يدقنان الجوع، هذه الحزمة العظيمة الصغيرة، فإنها أشهقت بالبكاء وسط قهقهات النظارة المبتهمجين وكان لابد من استبدالها بخادم كان قد جُهز من زمن، ثم جاء الطعام الذي أطعم المتعهد الفني فنان الجوع قليلاً منه في أثناء غفوة أشبه بغيوبية وسط حديث مسل كان الغرض منه صرف انتباه الجمهور عن حالة فنان الجوع؛ ثم شرب كذلك نخب الجمهور الذي كان قد همس به إلى المتعهد الفني، كما يقال، من قبل فنان الجوع؛ وأثبتت الجوقة كل شيء بسلام مربع كبير. وتفرق الناس، وما من أحد كان له الحق في أن يستاء مما شوهد، لا أحد، إلا فنان الجوع، هو وحده بصورة دائمة.

هكذا عاش سنوات كثيرة تخللتها فترات راحة قصيرة منتظمة، في بهاء ظاهري، محترماً من العالم، ولكن مع هذا كنه كان في كثير من الأحيان عكر المزاج، وزاد مزاجه تعكيراً أكثر وأكثر أنه ما من أحد فطن إلى أن يقيم له وزناً. بم كان على المرء أن يواسيه أيضاً؟ وماذا تبقى له ليتمنى؟ وكان إذاً وجد شخصاً طيب القلب رثى له وأراد أن يشرح له أنه لمن المحتمل أن يكون الصوم سبب كابتة كان من الممكن أن يحدث، ولا سيما في أثناء فترة صوم متقدمة، أن كان فنان الجوع يجib في فورة غضب ويشرع على غير توقع من الجميع في هذ القضبان مثل حيوان. على أن المتعهد الفني كانت لديه لمثل هذه الحالات وسيلة للعقاب أحب استعمالها كان يعتذر من فنان الجوع أمام الجمهور المحتشد ويعرف أنه ليس إلا الانفعالية التي سببها الصوم ولا يمكن فهمها على ناس شباب بهذه السهولة قد توسع تصرف فنان الجوع؛ وكان يبدأ الحديث بهذه المناسبة أيضاً عن إدعاء فنان الجوع الذي يجب إيضاحه أيضاً بأن كان في إمكانه أن يصوم فترة أطول بكثير مما صامه إلى الآن؛ وكان يشي على ما يتضمنه هذا الإدعاء أيضاً من طموح عال وإرادة طيبة ونكران للذات عظيم؛ على أنه كان يحاول أن ينقض بعد ذلك هذا الإدعاء بعرض كافٍ لصور بيعت في الوقت نفسه، إذ أن المرء رأى فنان الجوع على الصور في يوم صومه الأربعين، في السرير، شبه ميت من الوهن والضعف. وشق على فنان الجوع قلب الحقيقة هذا الذي كان يعرفه حق المعرفة، إلا أنه كان يوهنه ويحطّم أعصابه دائمًا. أما ما كان نتيجة إنتهاء صيامه السابق لأوانه فقد أظهره الناس هنا على أنه سبب! وكان محلاً مقاومة هذه الجهالة وعالم الجهالة هذا. كما أنه كان قد أصغرى السمع إلى المتعهد الفني بحسن نية

وتلهف عند القضبان، إلا أنه كان يترك القضبان المشبكة عند ظهور الصور كل مرة ويرتمني على ظهره في القش متاؤها، وكان في إمكان الجمهور المهدأ أن يقبل من جديد ويزوره.

وكان إذا ما عاد شهود مثل هذه المشاهد بذاكرتهم إلى هذا سنوات قلائل من بعد ذلك استبهمت عليهم أنفسهم مراراً. إذ أن ذلك التغير المذكور قد طرأ في أثناء ذلك؛ وعلى نحو مفاجئ تقريراً حدث هذا؛ وربما كان له أسبابه العميق، ولكن من ذا الذي همه أن يبحث عنها. ومهما يكن فإن فنان الجوع المدلل رأى نفسه ذات يوم من شير أنيس ولا جليس وقد تخلى عنه الجمهور المغرق في لهوه والذي أثر أن يتذبذب على عروض أخرى. ومرة أخرى انطلق به المتعهد الفني عبر نصف أوروبا ليمر إذا لم يكن الاهتمام القديم سيحصل هنا وهناك من جديد؛ كل شيء بلا طائل؛ وكما في اتفاق سري كان قد نشأ في كل مكان أشبه بالنفور من عروض الصوم. وطبعي أن هذا ما كان في الإمكان أن يحدث في الواقع هكذا على حين غرة، وتذكر المرء الآن متاخرأ بعض البشر الذين لم يوبه لهم في حينهم في نشوة النجاح بشكل كافٍ ولم يضطهدوا الأضطهاد الكافي، أما الآن فقد فات الأوان للقيام بشيء تجاه ذلك. صحيح أنه كان مؤكداً أنه ذات مرة أيضاً سيأتي الوقت ثانية من أجل الصوم، أما في نظر الأحياء فلم يكن هذا بعزاء. ماذا كان على فنان الجوع أن يفعل الآن؟ إن ذلك الذي كانت الآلاف قد غمرته بالتهاليل واستقبلته استقبالاً رائعاً لم يستطع أن يظهر في أكشاك العرض في الأسواق الموسمية الصغيرة، ولكي يختار مهنة أخرى، لم يتأخر العمر جداً بفنان الجوع فحسب، بل إنه كان قبل كل شيء مدمناً على الصوم على مدّ التعصي الشديد. وعلى هذا وداع المتعهد الفني، رفيق مهنة لا نظير له، وسمح لنفسه أن يستخدم من قبل سيرك كبير؛ ولكي يراعي مشاعره لم ينظر إلى شروط العقد إطلاقاً.

إن سيركاً كبيراً يتألف من بشر متتمين ومساويين لبعضهم بعضاً المرة تلو المرة ومن حيوانات وألات يمكنه أن يحتاج إلى كل واحد وفي كل وقت، وكذلك أيضاً إلى فنان جوع، بمطالب متواضعة نسبياً بطبيعة الحال، وفضلاً عن ذلك لم يستخدم في هذه الحالة الخاصة فنان الجوع نفسه فحسب، بل اسمه القديم المشهور أيضاً، لا بل إن المرء لم يستطع أن يقول في طبيعة هذا الفن غير المتناقض مع تقدم العمر أن فناناً استهلك ولم يعد فيه نفع ولم يعد في أوج مقدرته يريد أن يهرب.

إلى وظيفة هادئة في سيرك، وعلى العكس، فقد أكَدَ فنان الجوّع، وقد كان هذا جديراً بالتصديق، أنه يصوم مثل صومه سابقاً، لا بل إنه زعم أيضاً أنه لن يذهب إلى العالم دهشاً مسوغاً إلا الآن، هذا إذا فعل المرء ما يريد. وقد وعده المرء بهذا بغير مبالغة، على أنه إدعاء لم يبعث إلا على ضحوك المختصين مراعاة لروح العصر الذي نسيه فنان الجوّع بسهولة في الحماسة.

لكن في الحقيقة لم يغب عن فنان الجوّع فهمه للظروف الواقعية، وقبله كشيء بديهي أنَّ المرء لم يضعه مع قفصه في وسط حلبة السيرك على أنه فقرة مهمة قوية الآخر، بل وضعه في الخارج في مكان يسهل الوصول إليه على مقربة من الاصطبلات. لقد أحاطت بالقصص كتابات عريضة ملونة وأعلنت ما كان في الإمكان رؤيته هناك. وكان إذا سارع جمهور المتفرجين في فترات ما بين العروض إلى الاصطبلات ليشاهد الحيوانات كان لا بدَّ له تقريراً من أن يمر بفنان الجوّع ويتوقف هناك قليلاً، ولربما كان المرء سيُمكث زمناً أطول لو لم يجعل المتداعون الذين لم يفهموا هذا المكوٌث في الطريق إلى الاصطبلات المنشودة، في المشي الضيق مشاهدة هادئة أطول مستحيلة. وكان هذا أيضاً السبب في أن فنان الجوّع خاف أيضاً من جديد من مواعيد الزيارات هذه التي كان يشتهاها بطبيعة الحال على أنها مسوغ لحياته. وفي الفترة الأولى عز عليه أن يتذكر استراحات العروض وبسرور بالغ كان قد ترقب جمهور النظارة المندفع إلى الأمام، إلى إنه اقتصر في وقت قصير جداً - كما أن خداع النفس الأشد إلحاضاً والمتعتمد تقريراً لم يصدِّم أمام التجارب - بأنهم لم يكونوا في أغلب الأحيان على النيمة، المرة تلو المرة، بغير استثناء إلا زواراً للاصطبلات. وهذا المنظر من بعيد ظل دائماً أجمل المناظر. إذ أنهم كانوا إذا ما اقتربوا منه تعالى من حوله صرائح وسباب الفرق المتشكلة من جديد بدون انقطاع، ذلك الفريق الذي ما لبث أن صار في نظر فنان الجوّع أكثر إزعاجاً، فقد أراد أن يراه بالراحة، لا من باب التفهم، بل على سبيل المزاج العناد، وذلك الفريق الثاني الذي لم تصب نفسه في بادي الأمر إلا إلى الاصطبلات. فإذا ما مررت العامة جاء بعدهنَّ المتأخرنَّ، على أنَّ هؤلاء الذين لم يعد محراً عليهم أن يتوقفوا ما دامت عندهم رغبة، قد أغذوا في السير بخطوات كبيرة، من غير نظر جانبي تقريراً، لكي يصلوا إلى الحيوانات في الوقت المناسب. ولم تكن مصادفة سعيدة متكررة كثيراً أن يأتي رب أسرة مع أطفاله ويشير بسباته

إلى فنان الجوع ويستفيض في شرح ما كان يدور هنا وبحكي عن سالف السنين حين كان يحضر عروضاً مماثلة لكن لا مثيل له في الضخامة والعظمة، ومن ثم الأطفال، بسبب إعدادهم غير الكافي من ناحية المدرسة والحياة، فإنهم ظلوا لا يدركون شيئاً - ماذا كان الصوم في نظرهم؟ -، إلا أن بريق عيونهم الفاحصة فضح شيئاً في أزمان جديدة قادمة مواتية أكثر. وربما، هكذا قال فنان الجوع في نفسه أحياناً، تحسن كل شيء بعض الشيء لو لم يكن مقره قريباً جداً من الإصطبلات. بذلك سهل على الناس اختيار كثيراً، ناهيك بذلك أن أخيرة الإصطبلات وروائحها وجلبة الحيوانات في الليل ونقل اللحم الذي للحيوانات الكاسرة والصراخ عند إطعامها قد أدى مشاعره وأحزنه وأنقل عليه بصورة دائمة. لكنه لم يجرؤ على أن يحتاج ويشكو لدى الإداره؛ على كل حال فقد كان مديناً للحيوانات بهذا العدد الكبير من الزائرين الذين كان بينهم أحياناً شخص قصده، ومن كان يدري أين كان المرء سيختفي لو أراد أن يذكر بوجوده ويدرك بذلك أنه لم يكن، بالمعنى الدقيق، إلا عائقاً في الطريق إلى الإصطبلات.

على أنه عائق بسيط، عائق يتضاعل أكثر وأكثر. وقد تعود المرء الغرابة بأن أراد أن يلفت في هذه الأيام الانتباه لفنان جوع، وبهذا التعود كان قد نطق بالحكم عليه. وكان له أن يصوم ما استطاع، وقد فعل ذلك، لكن ما من شيء استطاع أن ينفذه، فقد كان الناس يمرون به. حاول أن تشرح لأحدهم فن الصوم! فمن لا يحس بهذه فلا سبيل إلى إفهامه ذلك.

لقد اتسخت الكتابات الجميلة وصارت غير مقروءة، فانتزعها المرء، ولم يخطر ببال أحد أن يستبدلها؛ فاللوح الصغير برقم أيام الصوم المؤذنة الذي كان قد جدد في الفترة الأولى يومياً بعناية وإتقان، بقي من زمن اللوح نفسه دائماً، إذ أن المستخدمين أنفسهم سئموا بعد الأسبوع الأولي هذا العمل البسيط؛ وهكذا تابع فنان الجوع صومه كما كان قد حلم به في سابق الأزمان، وقد تم له هذا في غير جهد ومشقة مثلاً كان قد تتبأ به آذاك، لكن ما من أحد عد الأيام، لا أحد، حتى ولا فنان الجوع نفسه عرف مبلغ عظمة الإنجاز، وانقبض صدره، وكان إذا توقف ذات مرة في هذا الوقت مكسالاً ما وجعل من الرقم القديم أداة سخرية وتكلم عن الاحتياط، فقد كان هذا بهذا المعنى أسفى كذبة استطاعت أن تخترعها اللامبالاة والخباثة المتسلطة، إذ لا فنان الجوع خدع، فقد عمل بصدق وإخلاص، بل العالم

خدعه في أجره.

على أن أيامًا كثيرة مرت، كما أن هذا انتهى. وذات مرة لفت القفص نظر أحد المراقبين، وسأل الخدم لماذا ترك المراء القفص الذي يتنقع به هنا حيث هو من غير استعمال وفيه القش المتعفن، وما من أحد عرف السبب، إلى أن تذكر أحدهم فنان الجوع بواسطة لوح الرقم. وقلب المراء القش بعصبي ووجدوا فيه فنان الجوع. سأل المراقب: "أما زلت صائمًا؟ ومتى ستمسّك عن ذلك؟" وهمس فنان الجوع: "سامحوني كلّكم" ولم يفهمه إلا المراقب الذي وضع أذنه على القضبان. "بالتأكيد أنا نسامحك" قال المراقب ووضع إصبعه على الجبين لكي يعتبر بذلك عن حالة فنان الجوع للمستخدمين. قال فنان الجوع: "أردت دائمًا وأبدًا أن يعجبكم صومي." قال المراقب مجاملاً: "وإننا لمعجبون به أيضًا". قال فنان الجوع: "لكن ما كان ينبغي أن تعجبوا به". قال المراقب: "إذاً لن نعجب به، ولم لا ينبغي أن نعجب به". قال فنان الجوع: "لأنَّ عليَّ أن أصوم، ولا أستطيع إلا الصوم" قال المراقب: "يا للغرابة! ولم لا تملك إلا أن تصوم؟" رفع فنان الجوع رأسه الصغير قليلاً، وبشفتين مزمومتين كما هي الحال في التقبيل وضع فمه على أذن المراقب لكي لا يضيع أي شيء وقال: "لأنني لم أستطع أن أجد الطعام الذي يلذ لي ويطيب. ولو أني وجده، صدقني، لما كنت محظوظ الاهتمام ولملأت بطني مثلًا ومثل الجميع" كانت هذه الكلمات الأخيرة، على أنه كان لا يزال في عينيه الكسرين الاقتتاع الثابت، وإن لم يعد الاقتتاع الأبي أنه سيتابع صومه.

قال المراقب: "هيا ربوا الأمور"، وطمر المراء فنان الجوع والقش معاً. أما القفص فقد وضع المراء نمراً صغيراً. كان هذا راحة ملموسة حتى بالنسبة لأنشد الحواس بلادة أن ترى هذا الوحش الكاسر ينقلب في القفص المهجور منذ زمن. لم ينقصه أي شيء. فالطعام الذي لذ له وطاب، جاءه به الحراس من غير تفكير طويل؛ فلا الحرية بدا أنه يفتقر إليها؛ وهذا الجسم الرشيق المزود بكل ما هو ضروري إلى حد التمييز بدا أنه محمل بالحرية أيضًا؛ وبدت أنها تكمن في مكان ما في أسنانه. لقد انبعث الفرح بالحياة من حلقه بمثل هذا الوجه القوي بحيث إنه لم يكن سهلاً على الناظرة أن يقاوموه: على أنهم حملوا أنفسهم على ما تكره ويتراحموا حول القفص وكرهوا أن يتزحزحوا من مكانهم على الإطلاق.

(*) FRANZ KAFKA: Ein Hungerkuenstler.

الملاح الراقص

بِقَلْمِنْ وِيُتْشَارْد هُولْمَز

■ ترجمة: عبد الكريم محفوظ ■

رأيت في الحلم ذات مرة أني أرقص طائر القطرس.

لقد كان ذلك الطائر امرأة، وليس في هذا ما يدعو للستغراب. فقد كانت تحملني بين أرياشها البيضاء وتضمني إلى صدرها ونحن نرقص عاليًا في الفضاء فوق بحر هائج تتلاًأً أمواجه حتى الأفق وما من برٌ على مدار البصر. الإيقاع رقصنا كان قويًا وجياشًا ، مكان كاتطيران البتة بل كعرجيب القلب وأما إحساسي بالعلو الشاهق والإيقاع فقد كان مثيراً، ولكنه مرعب في الوقت نفسه أيضاً. وفي الحلم أدركت بأن القطرس سوف يلقى بي في اليوم في خاتمة المطاف مما جعلني أرقص رقص إنسان سيمح حمامه لدى توقف الموسيقا، بيد أن القطرس ظل متشبثًا بي، وحين صحوت من غفوتي كنا لا نزال نرقص معاً.

لقد رأيت هذا الحلم حينما كنت في مالطة منهمكاً بكتابة سيرة كولريдж. ما كان من العسير على أن أدرك من أين راودتني أطياف هذا الحلم، ولكن إدراك مدلولاتها كان أقل يسراً بكثير.

فمالطة عبارة عن جزيرة ذات أحجار رملية صفراء تقع في البحر المتوسط بين صقلية وشمال إفريقيا، وأما اليابسة فيها، خلف مرفا فالينا التاريخي القديم، فهي عبارة عن نجد صخري مطوق بالصخور الشاهقة والكهوف والطيور البحريّة،

* ريتشارد هولمز - الملحن الراقص ، ترجمة عبد الكريم محفوظ ، مجلة الكتابة الجديدة -

العدد (٥) - عام ١٩٩٦

وإلى هذه الجزيرة نفى كولريдж نفسه مدة سنتين في ١٨٠٤ - ١٨٠٥، وقت كان يحتلها البريطانيون خلال الحروب النابليونية، في محاولة منه لإبراء نفسه من الإدمان على الأفيون.

بيد أنه كان في الوقت نفسه يعمل بكفاءة مذهلة كسكرتير أول المحاكم العسكري سير ألكساندربول، إذ كان يصوغ التشريعات المتعلقة بحالة انطوارى ويكتب التقارير الاستراتيجية ويسود البرقيات التي كانت تحال إلى نيلسون في الأشهر السابقة لمعركة الطرف الأغر. وعلاوة على ذلك كان كولريdge يحتفظ لنفسه بمذكرات خاصة مسجوبة في مانطة، حيث علق بالقول في إحداها أن قصidته القصصية "الملاح العجوز"- التي كان قد مضى على كتابتها ست سنوات، والتي كانت تتمرّز حول إطلاق سهم على طائر القطرس- استحداث وقتها إلى قصة رمزية لحياته الشخصية.

هذا كنه عشش في ذهني، وطفت نهاراً أشتغل بأوراق كولريidge في المكتبة الملكية في فاليتا، في غرفة تطل الواحها الزجاجية على تلك النافورة الكسلى الشقراء في ساحة الملكة. وأما الأمسيات فقد كنت أقضيها في المسير حداء الصخور الشاهقة لأمارن السباحة من الصخور الصغيرة إلى ما خلف (سليمي) حتى يرخي النيل سدوله. ولقد كان الشهر في تلك الآونة شهر نوفمبر / تشرين الثاني، ومع أن البحر كان وقتها لا يزال دافنا فإن زواره كانوا قلائل كما أن الشاطئ كان مهجوراً. ومع ذلك فقد كنت أحياناً ألاقي بعض الناس بمحض الصدفة: كتاجر أسلحة من ليبيا أو نحاته من كاتانيا. وفي الليلة السابقة لرؤيتي الحلم ذهبت للرقص في حانة صغيرة مبنية ذات مصتبة مكشوفة وعاءمة بشككية أضواء ملونة، فوق قمة جبل يطل على البحر من على.

وبناء على خبرتي فإن أمثل هذه الأحلام ليست بشيء غريب على أي كاتب سيرة يقضي الساعات الطوال بمفرده وهو يصحو ويففو منكباً على مذكرات صاحبه، وطيلة سنوات عديدة في أغلب الأحيان. فهذه الأحلام تكون عادة على ارتباط وثيق بالمشاعر الدفينة لكاتب السيرة حيال صاحبه، أو بأجزاء من حياته يكتتفها شيء من الغموض، أو بتصرارات الكاتب في صلب أعمال ذلك الشخص - تلك الأعمال التي لا تجد لها مكاناً مناسباً في ضوء الشروط السوية للنقد، فضلاً عن أنه من النادر استخدامها ضمن الحدود الصارمة للسيرة الذاتية التقليدية، كما

أنها لن تصل البناء، على أغلبظن، إلى الكتاب الختامي. ولكن مادة الحلم قد تكون قيمة في بعض الأحيان. (وكثيراً ما خطر على بالي كم سيكون من الشيق كتابة سيرة ذاتية برمتها على شكل أحلام عن الشخص المقصود، ولا سيما حين تنصب في قلب العمود الفقري الممحض لمادة التوثيق. وفي هذه الحالة ستكون، كما أرى، بمثابة شكل من أشكال تصوير حياة أمرىء ما).

فهذا الحلم بأم عينه، أي الرقص مع القطرس، كانت له عقابيل عديدة بالنسبة لي، ولكن حصيلته المباشرة كانت واحدة وحسب، إذ بدأ يعن على بالي أن تظهر تلك القصيدة العصياء لكورلridج، قصيدة "الملاح العجوز"، على شكل باليه حديثة.

لقد خطر لي فجأة أن النصمة الكاملة لذلك الملاح العجوز يمكن تأويلها تأويلاً رائعاً، لا من خلال النقد بل من خلال الأداء المادي. فليقاعاتها القوية وموسيقاها الأخاذة وما تتطوّي عليه من مجاهدات غامضة بين القوى البشرية والقوى الغيبية، ذلك كله ملائم تماماً وخصوصاً لتلك النزعة التعبيرية التي تنزع إليها الباليه. ومع أن القصيدة ميتافيزيقية في مضموناتها فإنها مادية على نحو مباشر وبشكل عنيف في كل تحركاتها وتخيلاتها. وبما أن هذه النسارة المادية هي جوهر الباليه، فإن من الميسور تماماً، كما أرى، تحويل أسمى المشاعر البشرية إلى حركات وأيماءات.

والجدير بالذكر أن كولريдж قال أيضاً في كتابه المعنون "بحديث المائدة" أن انقاد كانوا ينسون على الدوام أن الملاح كان في ريعان شبابه حين استهل رحلته البحريّة، وأنه ما بلغ من الكبر عتيماً إلا من خلال هوسه بسرد قصته مراراً وتكراراً وعلى مدى سنوات عديدة. ولذلك فإن الملاح، حين يقابل طائر القطرس، يكون بحاراً شاباً مما يستدعي وجود شيء جنسي في المقابلة التي كانت بينهما. وهذا بترتى لفكري المركزية التي مفادها أن الملاح قد رقص مع تجسيد ما لقوة الطبيعة، تجسيد جميل ولكنه خطير في آن واحد معاً، وهذا الأمر هو ما طفا على السطح أول ما طفا في حلمي المالطي. المخطط الأولى الذي رسمته للباليه، والذي لم يدخل طبعاً ضمن سيرة كولريдж كان على النحو التالي، مع الإشارة إلى أنه من المحتمل أن تكون إمكانية تخيله أمراً أكثر تشويقاً من إمكانية تجسيده على المسرح، ولكن ماذا بوسع المرء أن يفعل حيال الأحلام التي تراوده؟

الفكرة العامة

تتمثل الفكرة العامة بتحويل قصيدة كولريдж "الملاح العجوز" إلى ما يتناسب مع الرقص والموسيقا الحديثين، الأمر الذي لا يستدعي إلا وجود مجموعتين أساسيتين هما: قرية من قرى مقاطعة سومرزبيت شاير إبان القرن الثامن عشر، فيها كنيسة وحانة ومرج أخضر (كمرج نذر ستوي - Nether Stowey)، وسفينة غليون ذات أشرعة مربعة في عرض البحر، أي أن ظهرها وأشرعتها وصواريها من تلك الأنواع التي استخدمها القبطان كوك (Cook) لاستكشاف جنوب المحيط الباسيفيكي، وهكذا فإن إيقاع الخطوات الراقصة والمقطوعات الموسيقية يجب أن تحاكي الأشكال الإنكليزية الفولكلورية والتقاليدية: مثل الدبكة الريفية ورقصات ابحارة ونشيدهم البحري، وموكب الزفاف والمسيرة الجنائزية ورقصة الموت قادران اليوم على الإثبات بتأشيرات بصرية خلابة للإيحاء بانفلاج الفجر وغرروب الشمس وتلائى النجوم وسطوع ضوء القمر وهياج العواصف البحرية.

وأما المجموعة الراقصة في البالية فعليها أن تؤدي رقصات القرويين وهم على النابضة ورقصات البحارة وهم في عرض البحر أيضاً، ولكن الراقصين الإنفراديين الرئيسيين فعلى كل منهم أن يضطلع بأكثر من دور، علماً أن هذا الأزدواج في الأدوار - أي حلول شخصية بشخصية أخرى - شيء أساسي بالنسبة للفكرة العامة فضلاً عن وجوب وضوحه للنظارة. وهكذا فإن أدوار الرقص الأساسية يجب أن تشمل على:-

الملاح: ملاح عجوز ملتح تتلألأ حبات الملح البحري على لحيته، وكبحار في ميوعة الصبا.

القطرس: عروس جميلة وكتانير بحري، علاوة على كونه الكابوس المرعب لشبح الحياة في الموت، والروح الأنوثية.

الناسك: الذي يجب أن يمثل كاهن القرية في رقصه، والروح الذكورية

الطبيعة.

وللباليه ثلاث حركات يجب توزيعها إلى خمسة فصول، إذ أنها تبدأ في مناخ صباح رعوي لعرس ريفي (الفصل ١)، وبعدئذ تتحرك عودا على بده إلى كابوس الرحلة البحريّة للملاح (الفصول ٢، ٣، ٤)، وأخيراً (الفصل ٥) تعود إلى وليمة زفاف مسامية رزينة، حيث الأمل بالسعادة يتضاعل من جراء الحضور المأساوي لذلك الملاح العجوز الهوّاس. وهكذا فإن الباليه كلها تعكس الروّايا الأصلية التي تخليها كولريديج عن جريمة ميتافيزيقيّة عميقة، تفضي إلى صراع بين الحب والهمجيّة في الطبيعة.

الموجز

الفصل ١ : القردويون يرقصون ويهرجون احتفالاً بعرس ريفي خارج باب الكنيسة. إنهم يتوددون للعروس الشابة الجميلة وهي في ثوبها الأبيض انطويل. الفرقة الموسيقية لقرية تعزف نشيد الزفاف. وعلى حين غرة تتقطع الاحتفالات لدى ظهور ذلك الملاح العجوز الملتحي الذي يأتي راقصاً عبر المرج الأخضر لقرية ويصرّ على سرد قصة رحلاته البحريّة على مسامعهم. وعلى مضمض في البداية يتحقق القردويون حول الملاح ولكنهم تدريجياً يصبحون أسرى سحر رقته ويداؤن، كمن بهم مس، بتقينه أدوار بحارة السفينة. تواجه العروس الملاح وتتصبح أيضاً أسيرة رقته.

الفصل ٢ - تستميل القرية إلى السفينة، ويصبح المرج الأخضر بمثابة ظهر المركب، كما أن شجرة سنديان تصبح الصاري وحبله، علاوة على أن باب الكنيسة يصبح مؤخرة السفينة. وهنا يبدأ بحارة السفينة يرقصون ويهرجون على أنغام موسيقاً البحارة. وها هو الملاح - وقد عاد الآن إلى صباح - يترصد طائر قطرس أبيض فاتنا (العروس سابقاً) إبان أدائه الرقص على نحو مغرٍ فوق ظهر المركب ، فيرقص خلفه البحارة

بشكل جنوني ، ولكن حين يرفض الطائر مراقصة الملاح تستبد به الشهوة الجنديّة لامتلاكه ، وعندما يجن جنونه جراء صدود الطائر يدور فجأة ويطلق عليه سهماً من قوسه ، وللتو تثور عاصفة هوجاء وينتهي الفصل بالهرج والمرج بين البحارة.

الفصل ٣- تهدأ السفينة وتتركن تحت شواطئ شمس استوائية ، ويرقص البحارة رقصة الموت ويتهاونن أمواتاً واحداً فواحداً فوق ظهر المركب من جراء الظماً ، ويلعنون الملاح أثناء مماتهم . وبعدها تخيم الظلمة الباسيفيكية وتحت سطوع بدر منير يتبدى الكابوس العملاق لشبح الحياة في الموت ، ويبدا رقصه على شكل مغر عبر السفينة ساخراً من الملاح . وحين يبدأ القمر بالأقوال لا يبقى من الحضور إلا الملاح بمفرده ، الحي الوحيد ، أسير الإنهاك والغم راقصاً فوق جثث رفاته ابخارية . وفي الوقت الذي تذوي فيه السفينة تدريجياً وتستحيل إلى مرهم ضبابي ينداعى الملاح جثة هامدة على ظهرها.

الفصل ٤- في حلم أخذ (يمكن للمرء أن يقول أنه حلم يتولج حلماً آخر) تظهر الروحان الذكورية والأنثوية ناطبيعة وهم ترقصان فوق جثة الملاح وهو ساجد المنخر . ومن ثم يتناقشان ويقرران مصيره في الوقت الذي كانت فيه الروح الأنثوية تتضرع طلباً للرحمة . وبعدها تحيلان البحارة الأموات إلى مخلوقات بحرية لأناء تهوم ، كالنائم مغناطيسياً فوق جثة الملاح العجوز ، وما أن يصحو الملاح ويراها حتى يفتنه جمالها الخارق ويشاطرها الرقص ويباركها . وهنا تتفتح السماوات وينهر المطر وتبحر السفينة قدماً تحت ضوء القمر إلى مرفأ آمن وقت تلاشي الحلم . وحينئذ يصعد الناسك العجوز إلى ظهر انمركب ويغفر للملاح جريمته ، في حين أن البحارة يشكلون لوحة صامتة وهم يحملون طائر القطرس بين أذرعهم .

الفصل ٥- في توهج للنور والموسيقا ، تتجذر اللوحة الصامتة وتدب فيها الحياة من جديد ، ويظهر القرويون الآن وكأنهم يحملون العروض إلى وليمة عشاء الزفاف أمام الحانة ، ولكن الملاح - وقد أضحى عجوزاً ملتحياً من جديد (كما كان شكله في الفصل الأول) - ينطلق بين المحفلين كالشبح

التقليدي في الوليمة، وما أن يخيم الظلام حتى يقف صامتاً لمراقبته، كما راقب من قبل تلك المخلوقات البحرية الجميلة. وبعد هنيهة من الزمن تبزغ النجوم وتضاء الشموع وتعد طاولة طويلة (عليها غطاء أبيض طويل يتماوج كالشراع)، ويشرب القرويون الخمرة نخب العروس والعريس اللذين يحظيان بمباركة الكاهن، وفي حركة ختامية طافحة بالعشق والغرمان ترقص العروس حول الطاولة وتجلب للملائحة قدحاً من الخمرة لكي يحتسيه، ومن ثم تجره إلى قلب الجماعة، وتتنقض القرية كلها وترقص بعضها مع بعض وهي مغمورة بنشوة السعادة. ولكن في اللحظة الأخيرة تتوقف الموسيقا، ويتجسد الراقصون كلهم بلا حراك حين يملأ الجو صوت هبوب الريح، وفي الختام تسكن الأشياء بأسرها، ما عدا الملائحة الذي يبقى مواصلاً رقصه بمفرده صامتاً أشلاء انسدال الستارة.%.

□□

ممثلة في صور طفل

تأليف: يورلا ياماكو قلبي

■ ترجمة د. وضوان الفغماني ■

عندما أظهر على خشبة المسرح في سراويل رثة وقميص سقطت بعض أزراره، أو أسير متهادية أكاد أقع بين فينة وأخرى، أو أضع إصبعي في فمي لأصفر مثل كشاش حمام، لا يستطيع من يجلس في صالة المسرح أن يخمن أنتي أم طفل يدعى "اسكندر" أستمد منه قوتي، فأنا أنتقم من على المنصة شخصيتك. يقدم اسكندر لي الكثير، فأنا أرصد حركاته وحركات رفقاءه، أحفظ حكيهم ولغوهم، وأقد عاداتهم وسلوکهم، مع ما في ذلك مما لا يصلح للمحاكاة في كثير من الأحيان، لكنني أريد أن يرى الصغار الجالسون في الصالة أنفسهم على الخشبة. لم يخطر ببال اسكندر يوماً أنتي أتعلم منه، فهذا سرّي الخاص بي وحدي. كم من الأمور التي لا أرغب أن أتعلّمها منه ولا أستطيع تعلّمها، وكم أريد أن أعزل اسكندر عنها، ولشدّ ما أتألم حين لا أنجح في ذلك.

عندما كان اسكندر صغيراً كان أحدها قريباً من الآخر، كنا نعمل معاً، في بينما يحفظ هو جدول الضرب أحفظ أنا دوري، وكثيراً ما كان أحدها يصحح للأخر، إلا أنه كان يحفظ دوري قبل أن أتمكن أنا من ذلك، فقد كانت ذاكرته أنضر وأقوى.

عندما دخل اسكندر المدرسة كان فخوراً جداً بأن أمه ممثلة. كان يحب كلما سمعت له فرصة أن يردد. "أمي ممثلة!!". وحين انتقل إلى الصف الثاني صار يقول، "ممثلة مشهورة!". سأله في المدرسة مرّة عن اسم أبيه وأمه فأجاب باعتراضاً: "أمي فنانة مسرح الأطفال هيلين سبع الأخوان" وبعد قليل أضاف: "أبي فيدعى أنطون".

حدث مرّة أن جاء تلاميذ صفه كلهم ليحضروا عرضاً نظمته المدرسة لهم في مسرحنا، فما كان منه حين ظهرت على الخشبة إلا أن راح يهمس بمنة

ويسرة: "هذه أمي... إنها أمي...". لم يصدقه أحد، بل راح الصغار يلوحون بأيديهم متزوجين: "اسكت.. اسكت..". هذا علاء الدين الصغير.. ليست أمك.. أمك في البيت.. لا تشوش!.. لكنه استمر يردد، "إنها أمي.. أمي يا ناس". لكرزه أحدهم في خاصرته لكنه تابع يقول: "إنها أمي.. حتى لو لم يصدقني أحد". وحين أشرف فصل المسرحية الأول على نهايته جذبه العرض إليه وشدة فتسي أمه وداخله شعور حقيقي أن على خشبة المسرح علاء الدين الصغير، أما "ماما" فقد توارت بهدوء في عتمة المسرح.

مررت الأيام سريعة. صارت لقاءاتي مع اسكندر قصيرة وسريعة. أضحي لديه ما يشغل، ولدي أيضاً ما يشغلني. كنا نعيش في بيت واحد وتحت سقف واحد، لكن المسافة بيننا تباعدت وكأننا افترقنا ليسكن كل منا بعيداً عن الآخر. أصبح لدى اسكندر إجابة واحدة مختصرة مطمئنة عن سؤالي: "كيف حالك؟" هي: " مليح!.." كان كل شيء عنده " مليح". وكانت هذه الإجابة تطمئنني؛ " مليح" يعني أن كل شيء على ما يرام وليس هناك أي منفعت. لكن، ما الذي حدث بعد ذلك... لقد استدعوني إلى المدرسة. بدأ اسكندر يغيب عن بعض دروسه، وأخذت درجاته تتذبذب، ومسار سيء السلوك، ولم يعد ما يأخذه ثمناً للشطائين والمرطبات والمواصلات وبعض حاجاته اليومية الأخرى يكفيه، وغداً يعود إلى البيت متأخراً.

- أين كنت؟

- عند رفافي!

وبدأت تفوح منه رائحة التبغ، لكن جواب سؤالي: "كيف حالك؟" ظلَّ واحداً: " مليح". لقد اكتشفتُ فجأة المعنى السري لكلمة " مليح": إنها تعني: " انتركتيني وشأنني.." لا أرغب في أن أصارحك.. ولا أريد أن تشاركتيني انفعالاتي وخوالج نفسي.." كتبتُ رسالة إلى أنطون الذي يجب أرجاء البحار قلتُ فيها: "... كيف أدير أمري مع ابننا؟ لم أعد أعرف كيف أتعامل معه.. صار غريباً وبارداً... أحسْ أن أموره ليست على ما يرام، ولا وقت لدي لأنفت إليه بجدية تامة.." ثم جاءني ردَّه من طرف الدنيا الآخر، عندما أعود سأعطيه كل ما يحتاجه من رعاية واهتمام..".

عاد أنطون محملاً بالهدايا. ورجع اسكندر ودواداً بشوشًا، فقد كان يحب أن يرتدى تلك "الخرق الأجنبية". بدا لي كأن المياه عادت إلى مجاريها، لكن هذا لم

يكن إلا وهما.. فما إن ارتد أنطون إلى بحاره حتى عدتْ أسأل: "كيف حالك؟"
لتأتيني الإجابة القديمة نفسها، "مليح" سألهي مرة:

- ماما... هل تستطيعين أن تتركي مسرحي؟ لم أكن أتوقع مثل هذا
السؤال، فارتبتت، وقلت بعد تمهيل: كيف أتركه.. ولماذا؟ إن المسرح عملني
وحياتي وبيتي...".

- لكن هناك مسارح كثيرة للكبار وتستطيعين العمل فيها.

هذه هي الحكاية إذن! لا يريد اسكندر أنأشتعل في مسرح الأطفال.. لقد
وصل إلى سن يترفع فيها عن كل ما له علاقة بالطفولة.. عن كتب الأطفال..
وأفلام الأطفال.. وإذا كانت "ماما" ممثلة فلتترك مسرح الأطفال، ولتلتحق بمسرح
" حقيقي ". إذن.. هذا أمر طبيعي وليس فيه ما يخيف.

سألته بعد أن تخلصت من ارتباكي قليلاً:

- ولماذا يا اسكندر؟.. إن مكاني في هذا المسرح ولا حاجة لأحد بي في
مسرح آخر لأن الشخصية التي أؤديها لا وجود لها إلا في مسرح الأطفال.

- هذا صحيح، ولكن كيف يمكنك أن تمثل دور طفل طوال حياتك؟..
سيأتي يوم.. تصورت حينها أنه يعصر قلبي بقبضته... يعصره فلا أستطيع
بعدها أن أتنفس.

- ألسنت محقاً؟

أجبت بصوت خافت:

نعم.. أنت محق.. ولكن هذا اليوم ما يزال بعيداً.

نظر إليَّ باتزان وهدوء ثم قال ببرود تمام:

- ومن أين لنا أن ندري؟.. مهما يكن من أمر هذه حياتك الخاصة...
وانصرف.

يلذ لي أن أجلس بعد العرض وحدي في غرفة الزينة.. أجلس على كنبتي..
أدخن سيجارة.. أغمض عيني لأهبط على الأرض بهدوء.. كي أدخل في ذاتي.

كنت متعبة جداً في ذاك اليوم فارتسمت على الكتبة قبل أن أخلع ثياب العرض أو أزيل دهون الزينة. عندها طرق أحد هم الباب بهدوء وتردد..

- ادخل!

وفتحت عيني. ربما لم أنطق "ادخل" هذه بصوت مسموع، ولذا طرق الباب
ثانية.

- ادخل تفضل.. تفضل..

انفتح الباب ببطء، وعلى العتبة وقف "غالي" أحد أصحاب ابني القدماء. كان له وجه مدور أمسح يشبه القمر الذي يرسمه الأطفال، عينان متباعدتان واسعتان وأنف عريض وفم أشبه بهلالين.

- مرحبا!

- أهلاً!

كانت علاقة اسكندر بغالى علاقة نصير وحام لأن اسكندر شب قبله وصار أكبر منه. لم يكن غالى عجولا وكانت ردود فعله بطيئة. وقف صامتا فبادرته، كي أبدأ الحديث:

- هل حضرت العرض؟

- لـ... لـ... لا..

- إذن كيف دخلت إلى هنا؟

- طلبت أن أراك شخصياً.

تعلمت، فشعرت فوراً بقلق مبهم. ما الذي دفع غالى إلى أن يبحث عن "شخصياً" في المسرح؟

- كيف حال اسكندر؟

احمرَ ضيفي الصغير، وراح ينقل وقته من رجل إلى أخرى، فدعوه إلى الجلوس، وبدأ يبحث عن كلمات مناسبة يشرح لي بها هدف زيارته.

- الأولاد هناك.. جهزوا أنفسهم كي يضربوا اسكندر.. قرروا أن ينتظروه في ساحة المرسم الخلفية.

- غالى! ماذَا تقول؟ لمذا يضربونه؟ هل أنت متأكد من ذلك؟!
هزّ غالى رأسه مؤكداً. أخذ اضطرابي يتزايد. رحت أتساءل: لماذا
يضربونه؟ قلت لغالى:

- أحك لي، إذن، بالتفصيل. أحك لي كل شيء.
تمتم غالى: - لا أدرى.. سمعتهم يستعدون لذلك. سأذهب. هل تسمحين؟
- اذهب.. اذهب غالى!

ورافقته حتى الباب.. بقيت وحدي مع قلقي الذي أخذ يتسامى حتى ملا
صدرى، عبأ كياني، اكتسح عالمي كله. غطى العرق وجهي ووهنت قدماي،
فالقيت بنفسي على الكرسى. ماذَا أفعل؟ هل أخبر الشرطة؟ هل أعدو فوراً إلى
المرسم لأحضر اسكندر؟ يجب أن أتصرف! نهضت ورحت أسير في الغرفة كما
يسير المتأهرون حين يبحثون عن ضائعة لهم... يجب أن أنقذه.. علي أن أكون إلى
جانبه. سيطر على انفعال انتزعني من مكاني ودفعني إلى أمام، فانطلقت إلى
البهو.. نسيت أن أغلق الباب خلفي.. نزلت الدرج الحديدى قفزاً فأخذت جلجة
ملأت المسرح وانزلاقت من جانب البواب فنظر إلى مندهشاً.. ثم ناداني.. لكتنى
كنت قد ابتعدت لأجد نفسي وسط الزحمة.

عندما صرت في الشارع لفح وجهي برد آذارى قارس لم يخلطه دفء
الربيع. وكانت المدينة قد قبعت في النهل بانتظار احتضان المساء. كانت المصابيح
ما تزال مطفأة وقد تكافأ الشفق وصارت الأرصفة زلقة بعد مطر لامسه صقيع
المساء، والسيارات تتطلق مسرعة، وحمام في السماء يصفع بأجنحته بجفاء يريد
أن يحط فلا يستطيع، وعجز تمشى وقد فتحت مظلتها مع أن المطر لم يكن
يتسلط. قطعت حيا، ثم آخر، وانعطفت إلى جادة جانبية مختصرة الطريق إلى
المرسم. مسحت رأسي براحة كفى فتذكرت أتنى نسيت أن أنزع الشعر المستعار
وأدركت أتنى خرجت من المسرح بلباسى الصبيانى وما يزال وجهي مموهاً لم
تمسح الدهون عنه. كان أول ما تبادر إلى ذهني أن أعود إلى المسرح فازيل الزينة
وأخلع اللباس الصبيانى، لكننى خفت أن أتأخر.. وخشيتك أن يخرج اسكندر من
المرسم بينما أنا في المسرح أقوم بترتيب أموري.. لباس إذن!.. سأشرح لهم أتنى
غادرت المنصة مباشرة... سأشرح لهم كل شيء.

لم يحدث أبداً أن سرت في المدينة بشعر مستعار، وظلت أن الناس سينتقرجون على.. سينتوقفون ويسيرون إلى.. سينضحكون.. وعندما رأقت المارة شعرت أنهم لا يعيرونني اهتماماً، فقد ظن الجميع أنني طفل عادي، طفل بسيط رفع قبة قميصه وترك غرته تتدلى على الجبين وراح يجر حذاءه التقليل البالى. لعل أمري سينطلق على الأولاد الذي يتربصون لاسكندر، عندها سيهون على الاتفاق معهم، فمن المهانة لأم أن ترجو ألا يضربوا ولدتها. ومع ومضات هذا الاكتشاف شعرت ببعض ارتياح كما لو أنني برفقة صديق حميم. حاولت أن أنظر إلى نفسي من جانب لأرى فيها صنوبي الذي انفصل عنِّي، كان كبير الفم، أفحوانى الوجنتين، ذا غمارة في ذقه. قلت له: "أنت تستطيع أن تتفق مع الأولاد.. تستطيع أن تدافع عن نفسك وعن الآخرين حين يتطلب الأمر..".

أسرعت.. اندفعت في الزحمة.. قطعت الشارع غير آبهة بالسيارات العابرة.
ما زلت أجهل ماذا سأفعل، ماذا سأقول للأولاد الذين ينتظرون اسكندر عند مدخل
المرسم. كنت على نفقة تامة بصنوبي ذي الشعر الخرنوفي. ينبغي علي أن أمثل
أصعب دور في حياتي.

حلَّ العتمة في المدينة وتحت الأقدام بدأ ينترقش الصفيح. شعرت كأنني أسير فوق بحيرة تشكن على سطحها جليد هش سينهطم تحت أقدامي بغنة فتبعلعني مياه قاتمة قارسة. لكنني لم أكن أسير وحسب، بل كنت أستحضر دوراً يساعدني في إنقاذ ابني. أى دور سأمثل لأنقذه؟

دور بطل؟ أم دور مغفل؟ أم دور فهلوبي شاطر؟ تذكرت حديثاً لي مع اسكندر عن مراهقي هذا الزمان. لابدَّ لي من أن أدخل في دور من هذا النوع كي يتلائم مع الموقف الذي وجدت نفسي فيه. ولن أخرج بنتيجة إذا لعبت دور مغفل. المغفل يسدّد لكمه ليتلافق أختها وهذا كل ما يستطيعه. يجب أن أدهشهم أن أذهلهم بموقف بارد غير مبال حيال أمر غير مألوف البتة. دسست يدي في جيبي فعثرت على علبة دخان "كامبل" وعلى قذاحة "رونسن" كنت نسيتها في جيبي وأنا على عجلة من أمري فأدركت أن هذه الحاجات الأجنبية غير المألوفة في عالمهم ستساعدني جداً إذا ما كانت القضية تتعلق بالشطار أو بمن يحبون أن يصوروا أنفسهم شطاراً.

وصلت إلى المرسم أسرع مما توقعت. كانوا ثلاثة عند مدخل المرسم. برب منهم فتى فارع القامة، على رأسه قبعة صوفية ذات طرفة، ويلبس سترة من الجلد الاصطناعي ذات سحاب، وكان أنفه معقوفاً وشفاته سميكتين. وبين استرقة السمع إليهم عرفت أنه يدعى "رسلان"، أما الثاني "جورجي" فكان نحيلاً رقيق الشفتين واسع العينين برب شعره الأجدع من تحت قبعته ووصل إلى قبة قميصه. أما الثالث "ميشيل" فكان يرفع باستمرار سرواليه الواسعين اللذين كانا يتهذلان باستمرار نمقاسهما الواسع.

إذن! هذه هي الشلة كلها.

وتوقفت قربهم. كان لا بد لي من أن أدخل معهم في حديث طبيعي غير متتكلف. وتفقنت أن نجاحي مرتبط بالطريقة التي سأحدثهم بها. ولعل من الأفضل أن يبادروني بالحديث.

أخرجت من جيبي علبة السجائر وبحركة خفيفة سريعة من يدي طارت سيجارة فلتقطها شفتي فوراً وقدحت ولاعة الروشن فارتقت شعلتها، وقربتها من رأس سيجاري بحركة عريضة كما يفعل مدخن مدمن شغوف. انتبه إلى الفتى الفارع ذو القبعة ذات الطرفة فسألني من خلف ظهره بهدوء دون أن يلتفت إلي.

- ماذا تفعل هنا؟

- أجنبه دون أن أكترث له.

- أنتظر أحد أصحابي.

فأعرض عني. وهذا يعني أنه لم يكتشف أمري. ويعني أيضاً أنني تمكنت من اجتياز المحنـة الأولى.

وبعد برهة التفت إلي من جديد وقال:

- هل لديك سيجارـة؟

- هل يعجبك الـ"كاميل"؟

فتمتم بسرعة: - نعم... يعجبـني!

قدمت له علبة السجائر الأمريكية بتماهـل وتعالـ كـاملـين وكـأنـني قـيسـر يـقدم عـطـيـة إـلـى أحـد أـتـابـاعـهـ. وـقـبـلـ أـنـ يـتمـكـنـ الفتـىـ مـنـ وـضـعـ اـنـسـيـجـارـةـ فـيـ فـمـهـ كـنـتـ قدـ

قدحـت، ولاعـتـي الرـونـسـنـ وـأشـعلـتهاـ لـهـ فـلـاحـظـتـ كـيفـ يـرـمـقـتـيـ باـهـتمـامـ. سـأـلـتـيـ وـفيـ نـيـتـهـ أـنـ يـعـرـفـ كـيفـ أـحـصـلـ عـلـىـ السـجـانـرـ الـأـمـريـكـيـةـ.

- هل أبوك بحار؟

فـأـجـبـتـهـ: - يـجـبـ أـنـ تـحـمـلـ عـلـىـ أـكـافـاكـ رـأـسـاـ يـفـكـرـ، عـنـدـهـ سـتـحـصـلـ عـلـىـ كـلـ شـيـءـ... مـالـبـورـوـ... فـيلـبـ مـورـيسـ... كـامـيلـ... وـ... فـوـافـقـتـيـ قـانـلـاـ: - بـالـطـبـعـ... بـالـطـبـعـ...

وـشـيـئـاـ فـشـيـئـاـ رـاحـتـ الشـلـةـ تـقـنـرـبـ مـنـيـ كـاـنـهـمـ لـاـ يـرـغـبـونـ فـيـ ذـلـكـ. فـقـدـمـتـ إـلـيـهـمـ حـلـبـةـ السـجـانـرـ بـصـمـتـ. سـحـبـ كـلـ مـنـهـمـ سـيـجـارـةـ، وـقـدـحـتـ بـدـورـيـ وـلاـعـتـيـ بـالـطـرـيـقـةـ الـاسـتـعـراـضـيـةـ نـفـسـهـاـ لـأـشـعـلـ لـهـمـ سـجـانـرـهـمـ. سـعـلـ مـيـشـيلـ، فـهـوـ عـلـىـ مـاـ يـبـدوـ حـدـيـثـ العـيـدـ بـاـنـدـخـيـنـ.. مـاـ يـزـالـ غـرـاـ. أـمـاـ جـورـجـيـ التـحـيلـ رـقـيقـ الشـفـتـيـنـ فـقـدـ دـخـنـ بـهـدـوـءـ مـوـجـهـاـ إـلـيـ نـظـرـاتـ شـارـدـةـ ثـاقـبـةـ، وـخـيـلـ إـلـيـ أـنـهـ اـكـتـشـفـ سـرـيـ أوـ يـكـادـ.

كـانـتـ الشـلـةـ كـلـهـاـ تـدـخـنـ وـتـفـخـرـ جـداـ أـنـهـاـ تـدـخـنـ. وـقـفـتـ - أـوـ بـالـأـحـرـىـ وـقـفـ صـنـوـيـ الذـيـ أـمـتـ دـورـهـ - فـيـ الوـسـطـ مـنـ دـوـنـ أـنـ أـعـيـرـهـ اـهـتـمـاماـ، وـبـيـنـ حـيـنـ وـأـخـرـ كـانـتـ أـبـصـقـ مـنـ بـيـنـ أـسـنـانـيـ كـمـاـ يـفـعـلـ صـعـلـوكـ، وـكـانـ هـذـاـ مـنـ الـأـدـوـارـ التـيـ أـؤـديـهاـ عـلـىـ المـسـرـحـ بـمـهـارـةـ فـانـقـةـ.

رـحـناـ نـحـكـيـ.. حـكـيـناـ وـدـخـنـاـ، أـمـاـ جـورـجـيـ رـقـيقـ الشـفـتـيـنـ فـلـمـ يـحـوـلـ عـنـ نـظـرـهـ النـاثـقـةـ اـمـهـتـمـةـ. وـكـلـ شـكـاـ يـرـاـودـهـ. بـدـاـ لـيـ أـنـهـ يـتـأـهـبـ لـفـصـحـيـ. وـفـجـأـةـ قـالـ بـحـدـةـ:

طـيـبـ الـآنـ! مـعـ السـلـامـةـ.. إـلـىـ لـقـاءـ آخـرـ..

فـسـأـلـتـهـ: - وـلـمـاـ "إـلـىـ لـقـاءـ آخـرـ.." هـذـهـ؟

فـنـظـرـ إـلـيـ كـمـاـ لـوـ أـنـهـ عـرـفـ كـلـ شـيـءـ وـقـالـ:

- كـانـتـ فـرـصـةـ سـعـيـدةـ. إـلـىـ اللـقاءـ!

فـلـمـ أـتـحـركـ مـنـ مـكـانـيـ، وـلـوـ حـاـوـلـ جـورـجـيـ أـنـ يـضـرـبـنـيـ لـاـنـضـمـ إـلـيـهـ بـقـيـةـ الـأـوـلـادـ. فـقـدـ كـانـوـاـ مـتـأـهـبـينـ لـذـلـكـ مـنـ دـوـنـ تـحـريـضـ. لـكـنـيـ لـمـ أـخـفـ، كـنـتـ أـفـكـرـ باـسـكـنـدـرـ... قـالـ جـورـجـيـ بـصـلـافـةـ:

- انـقـلـعـ مـنـ هـنـاـ.. فـهـمـتـ؟!

كـنـتـ أـسـتـطـيـعـ أـنـ أـفـعـلـ أـيـ شـيـءـ إـلـاـ أـنـ "انـقـلـعـ مـنـ هـنـاـ".

قاطعه والشر - وكيف أقدر على الشر؟! - يدح من عيني اللتين تحملقان به.

- بلا نطنطة!!

وكان رائعاً مني أنني استطعت العثور على هذه "بلا نطنطة" فجاءت في محلها. سكت جورجي واذور عني، وعندما قلت ملطفة الجو: 'هل نتمشى؟... ما رأيك؟ لكن ميشيل حشر نفسه معارضاً: - إلى أين نتمشى؟!

أخذت أفكرة. اقترب موعد خروج اسكندر من المرسم ليرجع إلى ابيت. لم أنظر إلى ساعتي لكنني كنتأشعر بالوقت تتبضن ثوانيه ضاربة صدغي. كان علي أن أتصرف... أن أنزع الألغام من طريق ابني.. أن أصرف الأولاد من الشارع.. قلت لهم:

- إذا وافقتم.. أستطيع أن آخذكم إلى المسرح.

نظر الأولاد بعضهم إلى بعض... تبادلوا نظرات محارة. حسناً، الأمر وقلت:

يعمل أحد معارفي في المسرح.. وسيساعدنا في الدخول.

تردد الأولاد بعض الوقت، لكنني شعرت أن كلامي لاقى صداعاً، فـ"الآن" لا الفاصلة بقيت لرسلان الطويل ولكنه لم يستطع أن يحزم أمره؛ هل يجعل الأولاد ينتظرون اسكندر أم يذهب معهم إلى المسرح؟ نطق جورجي فجأة وقال. وديف صاحبك هذا؟

هزّت كتفي وأجبت بلا اكتراث: - يتدارس الأمر.

أجاب ميشيل بعد أن شعر برغبة جامحة في الذهاب إلى المسرح تغلبت على إصراره على الانتقام من اسكندر: - طبعاً يتدارس الأمر!

ولكن رسلان الطويل لما يقل كلمته بعد، واستمر يفكر بالـ"آن" ، اسكندر، ثم قال:

- طيب.. إلى جهنم.. اسكندر ومرسمه... ستنقابل في المرآة.

وأيقنت أن الشلة صارت على وفاق إلا أن جورجي ما زال صامتاً، ثُنت: "فلنمش"، وبصقت سيجارتي جانباً، فاندفعت من فمي كالسهم. وكان هذا أيضاً من الأدوار التي أؤديها بشكل جيد. وتابعت: 'هناك. غير بعيد'. وانطلقت بخطوات

واسعة فتبغنى رسلان ومشى إلى جانبي، أما جورجي وميشيل فمشيا خلفنا، وعثرت قدمي على كرة بلاستيكية فقذفت بها مثل لاعب كرة محترف فانقلب واندفع إلى أمام كالسهم، وعثر رسلان بدوره على علبة فارغة فركلها وراح يرسل وأنا أصد وأعيد إليه بينما نتقدم باتجاه المسرح فإذا بنا قد قطعنا أكثر من نصف الطريق. شددت رسلان من كمه وسألته:

- هل كنتم تنتظرون أحداً؟

-نعم.. كان يجب أن نتقاهم مع أحدهم.

- وماذا حدث؟

صعد رسلان خده وقال: لقد ضرب أخي..

أخاك ليلي؟

فنظر إلى رسلان مذهلاً وقال: 'هل تعرف ليلي؟ أنتما في مدرسة واحدة؟' فتمتمت مجيبة: .. يعني.. تقريباً....

نسى أمر المسرح.. ونسى أمر الأولاد.. اصرف ذهني كله إلى أمر واحد. لقد ضرب ابني بنتاً.. لقد ضرب أنشى.. ارتدت الصفعه إلى فاحمر خدي منها... امتلاً قابي بالمرارة وأمضه ألم مبرح، اختلج كياني كله وفكرت بالانصراف، ولبع الأولاد إلى المرسم، ولبنل اسكندر عقابه وليدفع ثمن دناءته. ولكني ألم.... ألم تغفر كل الذنوب، ولا يجوز أن أنسحب، يجب أن أؤدي الدور حتى نهايته... إنه أطول دور يمكن أن أمر به.. إنه دور الأم.

لم أكن أدرى ماذا سأفعل. ارتبت وشعر الأولاد بارتباكي فتبادلو النظرات ثم سألني جورجي ذو الشعر الملفف: - ألم تتأخر؟
أجبت بسرعة: - لا.. لا.. أبداً.

سأصطحبهم إلى المسرح باتطبع.. فقد وعدتهم بذلك.

كان شعرى الخرنوبى المستعار على رأسي خوذة واقية أخوض بها المعارك، وتمنحني زينة التمويه سيماء صبى هو صنوى الذى أحتمى به وأختفى خلفه. لكن صنوى العزيز اختفى فجأة فقد رفض الدخول في معركة للدفاع عن إنسان رفع يده على أنشى. لم يشا أن يتورط في ذلك ولن تستطيع أية قوة أن ترغمه. لماذا، إذن،

أتقترن خلف قناع؟ من الخوف؟.. من العار؟... أتيت لأدفع الأذى عن ابني.. لأنتحمل المسؤولية عنه، فأنا أمه.. لكن عليه أن يفال جزاء ما اقترفت يداه. توقفت، فتوقفت الثلاثة معي. قلت:

- من الطبيعي أنني لا أدرس مع ليلي في صف واحد. إنما يدرس معها ابني اسكندر.

صاحب رسلان: - أي ابن؟ وهل أنت متزوج؟ وعندك أولاد؟
أشاح جورجي بوجهه ثم أعرض عنا. وأخذ ميشيل يقهقه. ظنوا أنني أمزح
مزاهاً آخر. عندها رفعت يدي إلى رأسي بيضاء وأخذت أزيرح الشعر المستعار
عنه... حينها حملت في عيون الصبية.

لما ينجل الذهول عن الأولاد بعد، وأنا ما أزال منبهة كمن تلقى ضربة على
رأسه.

وهكذا راوحنا في العتمة قليلاً ريثما تزول الحيرة ونفهم معًا ماذا حدث وماذا
سنفعل. شعرت أنني ملزمة أن أشرح للأولاد حقيقة الأمر. قلت لهم:

- تعرفون يا أولاد.. أنا ممثلة.. أنا هيلين سبع الإخوان... ممثلة دور
رجالـي.. أمثل على خشبة المسرح دور صبي.... وقد كنت بالتأكيد في مسرحنا..
لم تشاهدوا علاء الدين الصغير أو الأمير الصغير في مسرحية توم سوير؟

نظر الأولاد إليّ بعيون لم تفقه ما قلت. حكت لهم شيئاً وفهموا شيئاً آخر. لا
أدرى ماذا أفعل؟ راحت المراارة تأكل قلبي، فقد سيطرت على وعيي فكرة واحدة،
أن ابني رفع يده على فتاة.. ضرب أنثى.. وخطر في ذهني فجأة أن بوسع هؤلاء
الأولاد أن يضربوني.. فلم يتأكدوا بعد أنني امرأة، فما أزال أقف أمامهم صبياً..
أما اسكندر، فقد كان أمام صبية صغيرة.. أمام ليلي، التي لم تضع دهون الزينة،
ولم تتمرس خلف شعر مستعار. أخذ الأولاد الثلاثة يحومون حولي مرتكبين.
دعوتهم إلى المسرح ثانية، فأنا لم ألغ دعوتي.

- لنذهب يا أولاد.. حان الوقت.. لم يبق حتى يبدأ العرض سوى عشر
دقائق.

لم يترجح أحد من الأولاد من مكانه. تحول ذهولهم من اكتشاف حقيقة أمري إلى تذكر، لأن امرأة بالغة.. أما لعدو.. توغلت في عالمهم وعرفت شؤونهم وأسرارهم الصبيانية.

قال ميشيل وهو يرفع سرواليه المتهاللين - شكرًا... صار الوقت متاخرًا.

أيده جورجي قائلًا: - إنهم ينتظروننا في البيت... سيلاقون لتأخرنا.

دمدم رسلان: - لن نذهب إلى المسرح.. شكرًا للدعوة.. سنلبيها في مرة أخرى.

انصرف الأولاد.. فوقفت مذهولة لا أدرى أين أذهب وماذا أفعل. أصبحت غريبة في مدینتي.. يمر بي الناس.. يصطدمون بي.. يصيرون غاضبين: "ابتعد يا ولد.. لماذا تتفق في عرض الرصيف؟".

وبغية سمعت صوت اسكندر:

- ماما.. ماما بك؟ .. ماما تفعلين هنا؟.. لماذا خرجت هكذا إلى الطريق؟..
ماذا حدث؟

طارت كلماته إلى وكأنها آتية من بعيد، لم أجرب عن أسئلته، وبدأت أخطو مسرعة في الشارع.

سار اسكندر إلى جانبي مختطفاً نظرات إلى وجهي، واستمر يمطرني بأسئلته:
- ماما.. هل فشلت؟.. هل قابلوك بالصفير؟

غمغمت من دون أن أتماهل في خطواتي: - نعم. فشل صغير..
- لقد قلت لك.. لقد نصحتك...

وشعرت هذه المرة أن كلماته حنوا وعطفا كبيرين.

"قلت.." "نصحت.." ارتطم صدى هذه الكلمات في صدري. تابعنا سيرنا صامتين، ثم باغتني بسؤاله:

- ولماذا تزرين بيذلك الصبيانية هذه؟... لماذا خرجت بها إلى الشارع؟..
هل هربت من خشبة المسرح مباشرة؟

ثم ألقى على نظرة حادة وكأنه ضبطني في جرم كذب مشهود.. إلا أنني تابعت صمتني. قال لي وقد نفدت صبره:- هل ستخبريني أخيراً بما حدث؟ لم أجرب، بل دسست يدي في جيبتي وأخرجت علبة السجائر وولاعة الروونسن وتلقت شفتاي سيجارة من العلبة أشعّلتها بالطريقة تلك التي أديتها أمام الأولاد الثلاثة. أشعّلت السيجارة، فتألق بصيص شع من رأسها وأضاء وجهي بعد أن حلّت العتمة. راقبني اسكندر باهتمام ويفظة:-

- "أترید". وقدمت علبة السجائر إليه.

رفض اسكندر وقال:- "بالحقيقة لا أدخن إلا نادراً. ماذا تفعلين هنا في الشارع بهذه الزينة؟."

فأجبت من دون أن أفكّر:

- أدرس الحياة!

- ذلك أمر آخر.

لكن اسكندر لم يشعر بالطمأنينة، ولم يثق كلّياً بما قلت، واستمر ينظر إليّ بتساؤل وشيء من الذعر. وأحسست يومض من سعادة حين أدركت أن الأمر ينبع عنه، ذلك الوميض من السعادة الذي تفرح به كما تفرح عندما تعثر على بصيص نور وأنت تتخطّط في العتمة. لقد غابت تلك اللامبالاة العجيبة التي تطفى على علاقته بي وشعرت باهتمامه بما يحدث لي. اختفت الكلمات الصفيحة: "كيف حالك"؟ " مليح!". نسيت هنئه أمر الضربة التي ارتدى إليها.. حكاية ضرب اسكندر ليلي.. قلت بهدوء:

- تعرضت هنا لبعض الأولاد.. مثلث دوراً قصيراً.

- كان يمكن أن يضربوك.

وكان في صوته ذعر مؤكد. قلت بصلابة:

- ولكنهم لم يضربوني. كان يمكن أن يقوموا بذلك، ولكنهم لم يفعلوا. أما أنت فقد...

وقطعت جملتي من منتصفها ففهم اسكندر ما أقصد. فهم أثني على علم بما فعل مع ليلي.

قال اسكندر بصوت خافت:

- هذا أمر آخر..

ففقط عنه:- لا.. ليس أمراً آخر. ستكبر هي أيضاً لتكون أماً يوماً ما.

- ماما.. هي المذنبة.. إنها..

وهنا، للمرة الأولى في حياتي، تصرفت هكذا بشكل مريع، توقفت، وكزرت أسنانى حتى ألمتني، وبلا خبرة أو دراية- لا كما أفعل على خشبة المسرح- هوبيت بصفعة على وجه اسكندر.

شاهد المارة غلامين، أحدهما أطول من الآخر، وجه الأقصر لصاحبه الأطول صفة مدوية لكنه لم يتنقّل مثلها، ولم يُؤدِّ هذا إلى عراك بين الاثنين، ولم يخمن أي من المارة أن الأقصر ألم للأطول. جئت لأدافع عن ابني فانقلب الأمر وضربته أنا بدلاً عن الأولاد.

قال بصوت خافت مضطرب:- "ستأسفين على هذا يا أمي" ثم انصرف.

ضربت ابني للمرة الأولى في حياتي، ابني الذي لم يعد صغيراً، بل صار فتى، ضربته في الشارع على مرأى من الناس جميعاً ودوني صدى هذه الصفعة في أرجاء المدينة كلها، بل في كل أنحاء الدنيا.. وكان قنبي يكاد ينفجر.

في ساعة متأخرة من المساء طرق اسكندر ياب غرفتي بهدوء فلم أجب. لكنه شقّ الباب ودخل. لم أكن نائمة ولم أطفئ المصباح فوق سريري.. شاهد اسكندر النور فاقترب. لم تندّعني أية حركة ولم تطرف لي عين. قال:

- ماما.. أردت أن أعرف هل نمت.. أريد أن أتحدث إليك.. لقد عرفت لماذا خرجت إلى الشارع وأنت ما تزالين متتكرة.. لقد أردت أن تدافعي عنـي..

- "كلا"- انفلتت مني بسرعة - "أردت ذلك في البداية ثم أقنعتـ عنه".

- افهمـيني أرجوك.. أنا وحيد في هذا العالم.. لا أصدقاء لي ولا صديقات. لم أجـد فنـاة استطاعتـ أن تـنال إعـجابـي..

فتـابـعتـ جـملـتهـ: - وـكـانـتـ لـكـ أـمـ حـتـىـ هـذـاـ الـيـوـمـ.. ثـمـ..

هزـ اـسـكـنـدـرـ رـأـسـهـ نـافـيـاـ، فـنـظـرـتـ إـلـيـهـ مـتـسـائلـةـ..

- لم تعرفي ما يحدث لي. كنت تسألين وأجيبك " مليح " فتقطعنين. أما " ليلي " فقد جزمت أن لكل ممثلة عشيقاً، وأن لك أنت أيضاً عشيقاً.
فأجبته: - ومع ذلك لم يكن يحق لك أن...
- لقد أهانت..
- ومع ذلك.. ومع ذلك.

اقترب مني فعائقه وضمنت رأسه إلى صدرِي بكل ما أوتيت من قوة، وتابعت مكررة: ومع ذلك.. ومع ذلك.. كانت دموعي تسيل على وجهي بغزاره وتتسرب إلى فمي.. تذوقت طعمها المالح، ومع ذلك.. فقد ضمنت رأسه إلى صدرِي بكل ما أوتيت من قوة.

المترجم : تحدثنا إلى ترجمة الاسم واللقب عندما يكون ذلك ممكناً تيسيراً على القارئ.

فصل الرابع

قصة المكاتب الإنكليزية:

و. هنري

■ ترجمة: عيسى إسماعيل ■

كان يوماً من أيام شهر آذار.

لم أعد أن أبدأ قصصي بهذا الشكل، من قبل. لا مقدمة أسوأ من الكلمات الآفه الذكر...!! لا أثر للخيال. مقدمة سطحية وجافة. ولكنني أسمح لنفسي أن أقول ما أريد. وهذا المقطع الثاني، موحش، سأرمي به في وجه القارئ، دون تمہيد...!!.

كانت "سارة" تبكي، وقائمة انطعام بين يديها...!!.

فهل تحررون سبب بكائها. ربما يقولون: " بسبب عدم وجود سمك "الأوبستر" الذي، في القائمة، أو أن أحداً لم يعدها بتناول الآيس كريم.. لكن حزرك ليس في محله.. عليك متابعة القصة.."

إن السيد الذي قال: "إن العالم ليس سوى سمكة من الأوبستر أفتحها بسيفي": هذا الرجل أصبح رجلاً شهيراً أكثر مما يستحق لأنّه ليس صعباً أن تفتح سمكة بسيفك... ولكن هل رأيت أحداً يفتح سمك الأوبستر بالآلة الكاتبة؟!!.

لقد حاولت "سارة" ذلك... فهل نجحت في فتح العالم بآلتها الكاتبة، إذا كان هذا العالم يعادل "سمكة الأوبستر"؟!!.. عملها النسخ على تلك الآلة. لم تكن تتسرّخ بسرعة كبيرة، كانت تعمل وحيدة في مكتب ليس كبيراً.

أعظم معارك "سارة" الناجحة، في هذا العالم، كان في تعاونها مع إدارة مطعم "شولنبرغ" هذا المطعم الذي يقع في المدخل النازل، لبيتها، قرب البناء القرميدي

الذى نقطنه "ساره". وفي إحدى الأمسىات، وبدل أن تتناول العشاء في المطعم المذكور، أخذت "ساره" معها قائمة الطعام وأسعاره، وكانت مكتوبة بخط رديء، غير مقروء. فالكلمات لم تكن معروفة أهي بالإنكليزية أم بالألمانية؟؟!. وهذا يمكنك اسم الحلوى، أولاً وتنتهي بقراءة أنواع الحساء بدلاً من أنواع الوجبات كاللحوم والخضار!! . وبعد ذلك تقرأ اسم اليوم أو الأسبوع، أي عكس ما هو مألف تماماً!!.

في اليوم التالي، أعطت ساره مطعم "شولنبرغ" قائمة الحساب للأطعمة، مكتوبة بالآلة الكاتبة، بخط جميل، وأسماء الطعام مرتبة في مكانها بشكل يثير الرغبة والشهية، لدى الزبائن، وفي نهاية البطاقة نقرأ عباره "لسنا مسؤولين عن فقدان المعاطف والمظلات".

سر أصحاب مطعم "شولنبرغ" كثيراً، ووافق هؤلاء، على ما شاهدوه في البطاقة، وكان على ساره أن تعد بطاقات لإحدى وعشرين طاولة موجودة في المطعم. فكل طاولة تحتاج إلى قائمة ل الطعام الإفطار وأخرى ل الطعام الغداء، وثالثه ل الطعام العشاء. ويتم تغيير أنواع الطعام كل عدة أيام وكلما دعت الحاجة إلى ذلك!!.

وبالمقابل، كان على مطعم "شولنبرغ" أن يرسل ثلاثة وجبات كل يوم إلى غرفة ساره. وأن يرسل لها، بعد ظهر كل يوم، قائمة مكتوبة بقلم الرصاص، لأنواع الأطعمة، التي ستقدم في اليوم التالي، لرواد المطعم.

كلا الطرفين، ساره وأصحاب المطعم، كانوا راضيين بهذا الاتفاق. فهؤلاء الذين يتناولون طعامهم في "شولنبرغ" يعرفون نوع الطعام الذي يتناولونه ولو كان مذاقه يدعوه، أحياناً، إلى الحيرة. أما ساره فقد اعتادت أن تتناول الطعام البارد، لوحدها، في غرفتها، حيث البرد والكافية، في أيام الشتاء.

وعندما تأتي أشهر الربيع.. كان الربيع يتأخر ولا يأتي معها...!! فالربيع يأتي عندما يأتي...!! لأن الثلوج المتجمدة على الجبال المجاورة منذ كانون الثاني ما تزال موجوده على الرغم من أن أيام الربيع قد بدأت...!!.

أما الناس فما زالوا يعزفون بآلاتهم الموسيقية أغنية "أيام الصيف الجميل الماضي". والمدافئ البخارية في المنازل ما تزال في مكانها، وكل هذه المظاهر

تجعل المرأة يعتقد أن المدينة ما تزال في قبضة الشتاء.

بعد ظهر أحد الأيام، كانت سارة ترتعد من البرد في سريرها، بعد أن انتهت من إعداد قوائم الطعام لمطعم "شولنبرغ" جلست في كرسيها المهزّاز، وراحت تتظر من النافذة. كان الفصل ربيعاً، على الرغم من كل شيء. سمعت أصواتاً تنادي: "الربيع هنا.. نحن نخبرك بقدوم الربيع.. فصل جميل.. تعالى يا سارة.. لماذا تتظرين بحزن من خلال النافذة؟!..".

كانت غرفتها في الجهة الخلفية من المنزل، وكانت نافذتها تطل على الجدار الحجري، عديم النوافذ، لمعلم الصناديق المجاور. لكنها كانت تفكّر بالتنزه في الربيع، ويتحقق قلبها بشده، ما أجمل أن تتسى نفسها، ومن معها، بين الأزهار والأشجار.

تتذكرة، دائمًا، زيارتها لريف، السنة الماضية، حيث وقعت هناك، في غرام مزارع شاب.

(في نقل التصمة علينا لا نعود إلى الماضي، يبدو الأمر سيناً أحياناً. لكن علينا أن نندفع بالقصة نحو الأمام، كي لا نقضى على اهتمام القارئ.)

مكثت سارة أسبوعين في مزرعة "شانلي بروك". وهناك تعلمت كيف تحب "والتر" ابن المزارع "فرانكلين". فمن عادة أهل الريف، أنهم يحبون ويتزوجون بأقصر وقت ممكن. لكن "والتر فرانكلين" كان مزارعاً عصرياً. كان يمتلك هاتفـ في منزله، وبالقرب من أبقاره، كان يستطيع مهاتفة من يريد...!! وكان يحسب، ويدرك، كم يؤثر إنتاج كذا من القمح عليه. وفي هذا المكان البسيط استطاع والتر أن يكسبها. لقد جلسا معاً، وراحوا يحيكـان تيجانـا من الزهور، تضعـها سارة على رأسها. وكان والتر يمتدح الأزهار الصفراء المترسبة على رأس سارة.. "أزهار صفراء... وشعر أشقر... ما أروع هذا.." اعتاد أن يقول.

وعندما عادت سارة إلى منزلها، تحمل قبعة القش التي تملكـها، كان الفرق واضحاً بين هذه القبعة.. وذلك التاج من الأزهار...!!!.

كانت الخطـة أن يتزوجـا في الربيع، في أول بشائر الربيع، كما قال "والتر"، وجاءـت سارة إلى المدينة كـي تعمل على الآلة الكاتبة... وهي تفكـر بقدوم الربيع.. وها هو الربيع جاءـ.

وجاء ذلك اليوم.

ثمة طرقٌ خفيفٌ على الباب.. طرد أحلام سارة السعيدة في ذلك اليوم، فقد جلب لها خادم المطعم قائمة مكتوبة بالرصاص تحوي أسماء الأطعمة التي سيقدمها المطعم في اليوم التالي، وقد كتبها العجوز "شولبرغ" بخطٍ رديء.

جلست سارة وراء ألتها. وضعت البطاقة في الآلة. إنها ماهرة في عملها. خلال ساعةٍ ونصف الساعة كان بإمكانها أن تنسخ إحدى وعشرين بطاقة!! ولكن التغيرات في قائمة الأطعمة كانت كثيرةً جداً هذا اليوم. فأنواع الحساء أقل من المعتاد، وأطباق اللحوم أصابها تغييرٌ كبير. إن قدوم الربيع بدا واضحاً على قائمة الطعام الجديدة. فقد اختفت الأطعمة المقليّة منها، كما كانت العادة، في الشتاء.

بدأت أصابع سارة ترقص على الآلة الكاتبة، كما يرقص الذباب فوق نهرٍ في فصل الصيف. كانت القائمة ملأى بأنواع الطعام. وكان عليها أن تعطي لكل اسم من الأسماء حجماً ومكاناً يليق به في القائمة. كان عملها يتطلب يقظة، وقبل أن تصمد إلى أسماء الفاكهة، راحت سارة تبكي فوق ألتها!!!. وتساقطت دموعها المنهمرة من الأعمق، من قلبها اليائس..

سبب ذلك أنها لم تتلق رسالةً من "والتر" منذ أسبوعين. وكانت الكلمة التي ستسخها "الهندباء انبرية" عندما تخيلت والتر يطوقها بأذناره الذهبية، كما فعل ذات يوم... ملكة حبه... زوجة المستقبل، رسالة الربيع.... انتعشت أحزانها وهي تتذكر ذلك كلّه من خلال كلمة "هندباء"... فقد أثارت هذه الكلمة ذكرى أسعد أيام في حياتها.

يا للربيع ما أجمله!!!. ففي داخل المدينة الباردة، العظيمة، التي تكون من حجارةٍ وحديد، كان الربيع يبث رسالته، فالربيع يعلن عن نفسه من خلال الحقول التي ترتدي معطفاً أخضر. أما الهندباء، فهي تشبه فم الأسد، كما يقول عنها الفرنسيون.

"عندما يتجلى الربيع في زهرة.. فإنه يساعد على نسج خيوط الحب بين اثنين من البشر.. ويذوب شعاعه في شعر سيدتي الجميل...". هكذا كان "والتر" يخاطبها. بعد وقتٍ قصير، كان على سارة أن تتغلب على دموعها. فالبطاقات يجب أن

تسخ دون أن تفكك بشيء سوى ذلك. ولكن عقلها كان بعيداً مع حبيها المزارع الشاب في الريف... وبدأت الآلة الكاتبة ترقص من جديد.

في الساعة السادسة جلب لها الخادم الغداء. وكانت قد انتهت، للتو، من نسخ القوائم.

تناولت طعامها بحزن، وفي السابعة والنصف بدأ العزف الموسيقي يأتي من الغرفة المجاورة لها، حيث يقطنها شخصان يحبان الموسيقا، ومن نافذتها، شاهدت لهما جميلاً، فقد أضرم أحدهم النار على مسافة ليست بعيدة، كانت الهررة تموج بصوت ناعم يصل جميلاً إلى سمع سارة. تذكرت أن الوقت قد حان كي تبدأ القراءة. قامت من مكانها. تناولت كتاباً وبدأت تقرأ، فيه، بصمت.

دق جرس المنزل من الجهة الأمامية. أجبت صاحبة البيت نداء الجرس وفتحت الباب. تركت سارة الكتاب. وأصفت:

- "آه... هذا صحيح.. يجب عليك ذلك.. بما أنها قد فعلت هذا..." .

سمعت ساره صوتاً قوياً في الأسفل. قفزت إلى باب غرفتها تاركة الكتاب على الأرض، لماذا؟! هل تعرفون سبب ذلك؟! لابد أن تحذروا سبب ذلك؟! .

لحظة وصولها إلى الدرج تصادف مع وصول الشاب إليه.. تفصلها ثلاث درجات عنه لا غير.. قفزة واحدة... ووصلت إليه...!!.

- "آه... لماذا لم تكتب لي.. لماذا؟!" صرخت سارة.

- "المدينة كبيرة. حضرت منذ أسبوع فوجدت أنك قد خادرت مكاني السابق منذ الخميس.. طلبت مساعدة الشرطة في العثور على عنوانك.." . قال والتر فرانكلين.

- "لقد كتبت لك... كيف وجذتي إذا..؟!" قالت سارة بحدة.

ابتسم المزارع الشاب، بتسامة ربيعية وقال: "لقد ذهبت إلى المطعم المجاور هذا المساء. دون مبالاة بمن يرتادونه، وبما أنني أحب الخضار، فقد رحت أقرأ البطاقة على الطاولة.. كأبنت القائمة مكتوبة بخط جميل، على الآلة الكاتبة، وعندما دقت النظر فيها... طلبت صاحب المطعم وسألته عنك.. وأين تعطنيين...!!."

- "ولكن كيف... كيف حصل ذلك؟!".

- أدركت أن حرف دبليو W المكتوب بخط كبير يمكن أن يوجد في أي مكان في العالم.. وعلى أية قائمة... ولكن... .
وأخرج المزارع الشاب ورقة من جيبيه، هي قائمة الطعام نفسها التي وجدها على طاولة المطعم. وأشار إلى سطر منها.. .
عندما نظرت سارة إلى إحدى كلماتها... وعرفت ماذا جرى.
كانت سارة قد نسخت القائمة بعد الظهر. وفي زاوية الورقة العلوية كان يتربع حرف W دبليو. الحرف الأول من اسم والتر Walter، تذكرت والتر وهي تتتسخ.. وبدلاً من أن تكتب "حضار مع البيض المسلوق" فقد كتبت "عزيزي والتر مع البيض المسلوق...!!".



المؤلف : و. هنري. ١٨٦٢ - ١٩١٤.

اسم الحقيقى - وليام سيدنى بورتر Willian Sidney Porter نشر أعماله القصصية والروائية باسم مستعار هو O. Henry. كتب عدداً هائلاً من القصص القصيرة. في كل أسبوع كان يكتب قصة قصيرة. وقد في إنكلترا عام ١٨٦٢. سافر في شبابه البكر إلى الولايات المتحدة - تكساس، حيث عمل في مكتب الأراضي العام. ثم عمل في أحد المصارف. في قصص و. هنري نرى عقلاً يقتاد، ودعايةً ومرحًا. يقول النقاد عنه إنه من ذكري كتاب القصة القصيرة.

يعتمد هنري في قصصه إلى إخفاء جزء هام من المعلومات عن القارئ ولا يعطيها له إلا في نهاية القصة، وهذا يشوق القارئ، ويدفعه لمتابعة القصة.

أهم أعماله:

- مرنب وملوك - قصص قصيرة - ١٩٠٤ .
- هدية الساحر - قصص قصيرة - ١٩٠٦ .
- تقرير محلي - قصة - ١٩١٤ .



**Foreign Literature Quarterly
No. 92 , Twenty Third Year
AUTUMN 1997.**

Contents

- 1- Critical Receptivity, By Danial Henry Baego, Tr. By Dr. Ghassan Sayed.
- 2- A Study In Cinema And Novel, By Manuel Boe, Tr. By Dr. Malik Salman.
- 3- Liberary Genre, By Jean Kalovi, Tr. By Dr. Muhammad Khayer Bokai.
- 4- A Basic Type Of A Grammer Case, By Waltr A. Cook, Tr. Walid Sarakibi.
- 5- Nothing is Born Out Of The Word, a dialogue With Members Of The Chiese Writers' Union, By Aziza Spineh.
- 6- An Interview With The Japenese Writer Kinj Nikjami, By Vie Surman, Tr. By Muhamad Yhyiathin.
- 7- The Life Of A Cool Miner, The German Poet Novalis, Tr. Karim Al Asadi.
- 8- Sommets Tonight, The German Poet Novalis, Tr. By Karim Al Asadi.
- 9- "Zena" A Story By The French Writer Lokliia Tr. By Yousef Shalab Sham.
- 10- A Drop Of Water, The rude boy by Hanse Anderson. Tr. By Hamid Al Ikabi.

■ contents ■

- 11- Desting's Woman, By The Italian Writer Mario Seldati. Tr. By Samir Al Kassir.
- 12- More Complaints About My Style,. By The German Writer Martin Valser. Tr. By Adnan Habal.
- 13- Illness Celebration by The Gernam Short Story Writer By Valteri Richartich, Tr. By Nawal Hanbali.
- 14- Hunger's Arbist By Franz Kafka Tr. By Salah Hatem.
- 15- The Dancing Pilot, By Richard Holmz Tr. By Abdol Karim Mahfouz.
- 16- An Actress Playing The role of a Child, By Yori Yako Klieve, Tr. By Dr. Radwan Al Kadmani.
- 17- Spring Season. By O'Henry Tr. By Issa Ismael.

□□

الآداب الأجنبية - العدد ٩٣ السنة الثالثة والعشرون

خريف ١٩٩٧ - عدد منوع

المحتويات :

افتتاحية - الآداب الأجنبية : بين النوع والتنوع - قمر كيلاني
المقال :

- ١- النقدي، بقلم دانييل هنري باجو، ترجمة: الدكتور شان السيد.
- ٢- دراسة في السينما والرواية، مانويل يوني، ترجمة: الدكتور مالك سلمان.
- ٣- الأجناس الأدبية، بقلم: جان-ميشيل كاتوفي، ترجمة: د. محمد خير البقاعي.
- ٤- نموذج لغائي لحالة نحوية، بقلم: والتر إ. كوك. س. ج، ترجمة: وليد السراقي.
- ٥- لاشيء يولد خارج الكلمة، حوار مع أعضاء الوفد الصيني للاتحاد العام لكتاب الصين، حوار: عزيزة السباعي.
- ٦- حوار مع الروائي الياباني كنجي نجامي، أجزاء: في سورمان، ترجمة: محمد يحيائين.

الشهر :

- ١- حياة عامل منجم، الشاعر الألماني: نوفاليس، ترجمة: كريم الأستي.
- ٢- نراتيل إلى الليل، الشاعر الألماني: نوفاليس، ترجمة: كريم الأستي.

الفضة :

- ١- زينة: بقلم الفرنسي لوكلزيو، ترجمة: يوسف شب الشام.
- ٢- قطرة الماء، الصبي الواقع، العنقاء، تأليف: هانس كريستيان أندرسن، ترجمة: حميد العقابي.
- ٣- امرأة القر، الكاتب الإيطالي: ماريو سوداتي، ترجمة سمير القصیر.
- ٤- نزد الشكوى من أساليبي، الكاتب الألماني مارتين فالسر، ترجمة: عذنان حجال.
- ٥- احتفال المرض، القاص الألماني: فالتر ي. ريشارش، ترجمة: نوال حبلي.
- ٦- فنان الجوع، الكاتب الألماني: فرانس كافكا، ترجمة: صلاح حاتم.
- ٧- الملاح الراقص، بقلم: ريتشارد هولمز، ترجمة: عبد الكريم محفوظ.
- ٨- ممثلة في دور طفل، تأليف: يورى ياكو قليف، ترجمة: د. رضوان القضماني.
- ٩- فصل الربيع، الكاتب الإنجليزي: و. هنري، ترجمة عيسى إسماعيل.

AL-ADAB AL-AJNABIYYA
(Foreign Literature Quarterly)
NO. 92



ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق

السعر ٢٥ ليرة سورية
وفي البلاد العربية ٣٥ ل.س أو ما يعادلها